(IN)AUDÍVEIS

**audiência
e reflexividade
para uma
estética-política**

Raquel de Oliveira Pedro Garbelotti

**(In)audíveis
audiência e reflexividade
para uma estética-política**

Tese apresentada à Escola
de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo (ECA/USP),
como pré-requisito para obtenção do
título de Doutor em Artes.

Área de Concentração: Artes Visuais.

Orientadora: Prfa. Dra. Ana Maria da
Silva Araújo Tavares

São Paulo
2011

Raquel de Oliveira Pedro Garbelotti

In(audíveis): audiência e reflexividade para uma estética-política

Presidente da Banca

Profa. Dra. Ana Maria de Araújo da Silva Tavares

Banca Examinadora

Prof. Dr. Cauê Alves

Instituição **PUC-SP**

Prof. Dr. Mario Celso Ramiro de Andrade

Instituição **USP**

Prof. Dr. Ricardo Roclaw Basbaum

Instituição **UERJ**

Prof. Dr. Rubens Luis Ribeiro Machado Júnior

Instituição **USP**

Aprovada em: ____/____/____

à minha família;
à orientadora desta tese, Ana Maria Tavares;
à Maria Cristina Correia Leandro Pereira, pela leitura;
à Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
e à Bolsa CAPES pró-doutoral;
a Jorge Menna Barreto, Ligia Nobre e Helmut Batista.

AUDIÊNCIA
E REFLEXIVIDADE
PARA UMA
ESTÉTICA-POLÍTICA

(IN)AUDÍVEIS

Resumo

(In)audíveis é uma plataforma teórico-prática, que pensa mecanismos de reflexividade e de produção de uma audiência crítica, nos projetos de arte contemporânea com que se relaciona – como trabalho de minha própria localização diante do estado atual da Arte.

Esta tese alinha-se às práticas artísticas de cunho *estético-político* e a questão documental. A produção teórico-prática desta pesquisa pauta-se primeiramente nas experiências artísticas dos anos de 1960 e 1970, por estar identificada com a forma de produção e pensamento *auto-reflexivo* e críticos de seu contexto. A pesquisa aqui apresentada, no entanto, tratará de identificar estes aspectos *políticos* como *documentais* hoje, pelo paradigma das *práticas discursivas* – o problema da espacialização dos discursos na forma fílmica e instalativa (Vídeo-Instalação e Cinema de Exposição).

Palavras-Chave

Arte Contemporânea, Reflexividade, Audiência, Vídeo-Instalação, Cinema de Exposição.

Abstract

(In)audibles is a theoretical-practical platform for thinking the mechanisms of reflexivity and of production of a critical audience in the contemporary art projects with which it relates to – as work of my own localization before the present state of Art.

This thesis is related to artistic practices of an aesthetic-political bias and to the issue of documentation. The theoretical-practical production of this thesis is grounded first on the artistic experiments of the 1960's and 1970's, because they are identified with the kind of production and self-reflexive and critical thought of such context. The research here presented, however, will seek to identify such *political* aspects as *documental* aspects of the present day, by means of the paradigm of *discursive practices* – the problem of discourse spatialization in the filmic and installation forms (Video Installation and Exhibition Cinema).

Key – Words

Contemporary Art, Reflexivity, Audience, Video-Instalation, Exhibition-Cinema.

(IN)AUDÍVEIS

Introdução

Antecedentes

**A imagem e o corpo nas instalações, intervenções e sua discursividade
(desdobramentos imagéticos, deslocamentos sucessivos)**

Interior (transfer)

Paisagem Sucessiva

Movimento involuntário

(fotografia e vídeo)

Involuntary Movement. SNEZEE 80X80. featured-film

Paisagem Sonora: dia de chuva em Vitória 43'

Imóveis

Boa Vista e a imagem-tempo

Cap I

O giro em falso das vídeo-instalações: o documental e o sentido de político

Cap II

*Video-instalação, Cinema de exposição, Cinema de Artista, Outro Cinema,
Efeito-cinema : nomenclaturas e normas de representação. A reflexividade
na obra em perspectiva (documental).*

**audiência
e reflexividade
para uma
estética-política**

**CINEMAQUETE depois do Quase-Cinema (Hélio Oiticica) e do HISTOIRE(S)
DU CINÉMA (Jean-Luc Godard)**

HISTOIRE(S) DU CINÉMA

Relacionar

A produção do Dispositivo CINEMAQUETE sua reflexividade metodológica. *A obra em perspectiva (documental)*

Montagem

O montador

Cap III

Do estético e político: existe uma política da estética?

Da noção de estético à noção de político

Atualizações para uma arte política

O conceito de político em Foster, Laclau, Mouffe, Deustche e Spivak

A imagem plasmada em discurso. O real em suas mediações

**JUNTAMENTZ a imagem que representa o dispositivo que representa a
imagem**

A voz como ponto de vista

Questões *site-specificity* no projeto JUNTAMENTZ: tradução e *community based art*

Sobre o Método Etnográfico

A reflexividade dos meios áudio-visuais garante uma estética-política?

Conclusão

(In)audíveis e Audiência em Arte

AUDIÊNCIA
E REFLEXIVIDADE
PARA UMA
ESTÉTICA-POLÍTICA

(IN)AUDÍVEIS

Introdução

A construção de um discurso e sua representação na obra de um autor é sempre uma posição ou um lugar ideológico, para além da forma estética que esta construção imprime. Deste modo, a audiência de uma determinada obra poderá constituir diferentes outras posições, dada a abertura de um projeto que leve em consideração tais interesses – aquele da autoria compartilhada. Ao acreditar nesta premissa, logo se entende que a clivagem aqui será a de um texto que propõe a defesa desta posição de abertura e compartilhamento. No entanto, esta tese é composta também por projetos que realizei e que aqui se conformam como um espaço de produção e reflexão sobre os procedimentos que guiaram estes mesmos projetos. Muitos deles duvidam de uma forma que sintetize a experiência de um espectador participante e, por outro lado, constituem-se como um lugar que se oporia ao discurso da obra autônoma. De toda forma, este texto e os projetos que nele serão analisados foram realizados pensando na construção de um campo crítico e auto-crítico em arte contemporânea.

A tese irá localizar estas experiências dos projetos de minha autoria frente à posição de outros autores. Este é o método que entende este texto também como um lugar auto-reflexivo. Os projetos em vídeo que realizei, entre os anos de 2002 a 2008, serão analisados de forma a estabelecer os problemas da pesquisa. Pretendo, para tanto, localizar minha produção/reflexão em Arte relacionando-a a práticas artísticas de cunho *estético-político*¹ e ao problema documental. A produção teórico-prática desta pesquisa se pauta primeiramente nas experiências artísticas dos anos de 1960 e 1970, por es-

¹ A questão estética-política refere-se, na tese, à participação crítica do espectador e será pautada nos seguintes autores: Hal Foster, Martha Rosler, Jacques Rancière, Rosalyn Deutsche e Claire Bishop (Ernesto Laclau e Chantal Mouffe). Todos eles pensaram as atualizações pertinentes ao debate da estética-política na Arte Contemporânea pelo problema da *imagem e de suas representações* a partir dos anos 1980, período que compreende a formação da categoria *cinema de exposição*, que interessa à discussão da tese.

tarem identificadas com a forma de produção e pensamento *auto-reflexivo*² e críticos de seu contexto. A pesquisa aqui apresentada tratará de identificar estes aspectos *políticos* como *documentais*, hoje, pelas *práticas discursivas* e pelo problema da espacialização dos discursos pela forma fílmica e instalativa.

O título da tese, *In(audíveis)*, referente à (in)audibilidade dos discursos, relaciona-se à audiência em arte e às contradições da obra afeita à abertura ou participação desta mesma audiência. Este termo/conceito é quase um *quiasmo*, pois contém em si a idéia de audiência, mas também seu sentido de impossibilidade. Este termo pensado como *anti-tese* (*anti-theses*) se relaciona com as ambiguidades próprias de projetos ou obras que se conformam sobre esta lógica (da participação). No decorrer desta tese, as obras de vídeo-instalação, enquanto categoria formalizada na Arte, serão pensadas de maneira crítica, levando-se em consideração que esta categoria se conformou sob a lógica da participação do espectador, pela crença no modelo fenomenológico como lugar de produção estético-política.

A tese comporta *três eixos* de pesquisa:

1. site-specificity: os paradigmas fenomenológico e discursivo na Arte

Neste eixo, a crítica sobre as **questões instalativas** na Arte conforma-se aos desenvolvimentos de práticas artísticas que problematizam seus estágios paradigmáticos.

Nesta pesquisa, identificarei aspectos que se pensam *políticos pelo documental*, em práticas artísticas de clivagem discursiva; melhor dizendo, verificarei o problema do campo discursivo atado a estes aspectos políticos da imagem, como, por exemplo, o caso das vídeo-instalações que partem do documental ou de imagens documentais para a produção de um discurso sobre um Outro, ou mesmo da idéia de dispositivo como lugar que conforma as representações.

Neste caso específico, o da produção de um discurso sobre um Outro, os mecanismos que constituem o pensamento de dúvida sobre o campo da linguagem, pela idéia de pluralidade de posições dos sujeitos políticos, serão colocados diante da falácia dos comprometimentos estético-políticos, e isso tanto no caso da afirmação da imagem documental como um real, quanto do instalativo/fenomenológico como um lugar de acesso às imagens e produção de sentido das mesmas. Ernesto Laclau e Chantal Mouffe em *Hegemonía y Estrategia Socialista: Hacia una Radicalización de la democracia*, por exemplo, tratam do conceito de *antagonismo*, frente à idéia de uma realidade hegemônica, em sua revisão crítica ao Marxismo. Estes autores são importantes para a formulação desta tese, pois constituem as bases para o pensamento de Claire Bishop, nos anos de 1990, sobre projetos participativos na arte contemporânea. Utilizarei esta autora para as questões do instalativo

2 “Reflexividade: 1. Termo de origem matemática, que designa a propriedade de uma ação reflexiva. Ele foi retomado pela teoria do cinema para designar “o efeito espelho” provocado pelo olhar do ator (e/ou personagem) para a câmera. O “olhar para a câmera” pode ser interpretado como uma espécie de mensagem direta da personagem ao espectador, já que um olha o outro “nos olhos”. Entretanto, diferentemente das mensagens de linguagem, faladas ou escritas, este é reflexivo: ele provoca um efeito espelho de um gênero particular que pode ser interpretado como o equivalente de um marca enunciativa (Casetti 1987; Vernet 1988). 2. O termo é igualmente utilizado em um sentido mais amplo, quando o filme mostra o dispositivo (reflexividade cinematográfica) ou produz efeitos de espelho (reflexividade fílmica). Esta pode, por sua vez, remeter a outros filmes ou se auto-refletir. A reflexividade é, portanto, o aspecto mais especificamente visual de questões mais gerais como o “filme no filme”, o “cinema no cinema” e o procedimento da construção em abismo. Ver: cinema no cinema, construção em abismo, enunciação, olhar. Casetti 1987; Gerstenkorn 1987; Leutrat 1988; Metz 1991; Vernet 1988”. AUMONT; Jacques e MICHEL, Marie. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Revisão Técnica de Rolf de Luna Fonseca. Papirus: Campinas. 2003. p. 254.

e do participativo. Laclau e Mouffe, todavia, me pareceram também muito apropriados para a crítica que tecerei sobre projetos instalativos de clivagem documental. Os mesmos mecanismos de linguagem contidos no discurso do autor de uma obra pelas imagens podem ser analisados pela condição instalativa, o que torna possível, assim, pensar sobre o que ocorre no processo de espacialização destes mesmos discursos.

O uso de “métodos etnográficos” e suas relações com o documental (os sentidos de autoria como autoridade) em termos políticos será problematizado pelas práticas artísticas *site-specificity*, e seus usos na produção de formas de representação, através de obras de Hal Foster, como o ensaio *The artist as Ethnographer*, e de um dos textos de Miwon Kwon, *One Place after another: notes on site specificity*. Será, assim, possível tratar da ascendência da etnografia hoje no campo das Artes, bem como das relações e das ramificações políticas dessa ascendência. A bibliografia sobre *site-specific* em Arte será utilizada nesta tese no sentido da compreensão da pesquisa pelo terceiro paradigma levantado por Miwon Kwon: o das práticas discursivas.

O sentido de documental e os mecanismos de identificação³/reflexividade das obras áudio-visuais constituem as bases para a produção de um espectador crítico, diante do conteúdo extraído de um real com suas significações. Partirei, portanto, da idéia de que, muitas vezes, os mecanismos de identificação do filme são potencializados quando espacializados pela instalação, contrariando a defesa de que nas vídeo-instalações o espectador é sempre levado à construção de um corpo participativo da obra. Isso só ocorreria se pensássemos o sentido de participação como acrítica, que não é a que pretendo tratar.

Este problema que defenderei quanto às formas de participação nas vídeo-instalações é passível de ser melhor verificado em obras que partem de imagens documentais. Trabalharei com dois exemplos (Chantal Akerman e Pedro Costa) no Capt. I da tese, para poder isolar alguns aspectos do formato de instalação-fílmica e assim pensá-los criticamente. Por mais que nas práticas documentais existam mecanismos reflexivos, que, teoricamente, poriam o espectador em posição crítica perante às imagens (o que seria

³ “Termo de psicologia, que designa o processo, particularmente importante na criança, pelo qual um sujeito tende inconscientemente a parecer-se com outro, a assimilar um aspecto, uma propriedade, um atributo desse outro e a transformar-se, parcialmente, conforme o modelo deste. A personalidade constitui-se e diferencia-se por uma série de identificações sucessivas. O conceito tornou-se central na obra de Sigmund Freud, que faz dele a operação pela qual o sujeito humano se constitui; ele é completado pela noção de incorporação oral, que caracteriza a identificação primária, e pela noção de narcisismo. O processo de identificação com personagens foi muitas vezes comentado pelos primeiros críticos de cinema. A identificação com o herói é própria do regime ficcional e é um fenômeno que tem raízes no inconsciente. Ele é comum a todas as artes do espetáculo. Era para Friedrich Nietzsche, o fenômeno dramático fundamental: “ver a si mesmo metamorfoseado diante de si e agir agora como se se tivesse entrado em outro corpo, em outra pessoa” (Nascimento da tragédia). O prazer do espectador está, então, ligado à ilusão, à imitação e à denegação. A teoria do cinema de inspiração psicanalítica propôs considerar a identificação secundária (Metz, Vernet). É uma identificação com a personagem como figura do semelhante na ficção, como foco dos investimentos afetivos do espectador. No entanto, a relação de simpatia por um personagem é um efeito, e não uma causa, da identificação. De modo mais global, o espectador identifica-se com a situação ficcional que o filme lhe propõe pelo viés da decupagem, por exemplo, pela multiplicidade de pontos de vista. A essas identificações secundárias opõe-se uma “identificação cinematográfica primária”, que concerne não mais ao nível da ficção, e sim ao próprio dispositivo (Baudry 1970). Nessa abordagem, a disposição dos diferentes elementos – projetor, sala escura, tela – é concebida como reproduzindo o dispositivo necessário para o desencadeamento da fase do espelho segundo Jacques Lacan; dois traços comuns ao espectador de cinema e à criança no espelho: a submotricidade e a colocação em jogo visual. Essa primeira identificação está, portanto, “presa à própria imagem”; o espectador identifica-se menos com o representado, o próprio espetáculo, e mais com aquilo que o espetáculo põe em jogo ou em cena, com o que não é visível, mas faz ver”. Essa teoria da dupla identificação teve muitos prolongamentos ao longo dos anos 1970. É também o ponto de partida de todas as pesquisas feministas, especialmente anglo-saxãs. Ver: feminismo, psicanálise. Baudry 1970; Bergala 1983; Chion 1982; Metz 1975; Mulvey 1989; Oudart 1971; Vernet 1987”. AUMONT; Jacques e MICHEL, Marie. Op. cit. p. 156 – 157.

uma condição de tais práticas – colocar o espectador em perspectiva ou em distanciamento crítico ao objeto representado), sabemos, de antemão, que esta condição é arbitrária, na medida em que existe sempre o autor de uma tese por detrás das imagens. E se toda imagem é, portanto, uma posição ideológica de antemão, ocorrerá uma dobra que pode ser aqui problematizada quando o conteúdo de tais trabalhos, como os que citei, é espacializado sob a condição fenomenológica (instalação). Acredito, que a condição alegórica⁴ desta categoria (instalação) promoverá a dúvida de que essa estratégia espacial possa produzir um corpo participativo crítico pelo espectador. Portanto, creio que, no caso das vídeo-instalações, o dado espacial instalativo poderá por vezes confundir os *mecanismos de identificação* das imagens com os *mecanismos de reflexividade* das mesmas.

Cabe aqui ser pensado se não dependerá muito mais do contexto em que os filmes são postos – a tese inicial, o partido de uma exposição – para que se dê a condição estético-política. Neste sentido, é possível considerar o que Jacques Rancière nos fala a respeito da *indecidibilidade*⁵ do dispositivo crítico na atualidade. Para ele, vivemos um momento de *indecidibilidade* dos dispositivos, de modo que uma tese poderá tornar-se sua própria antítese, dependendo ideologicamente daquilo a que se presta uma obra, ou a quem ela de fato representa.

Esta questão será desenvolvida no Capt. II desta tese. A partir deste capítulo, poderei apresentar mais aprofundadamente a contrapartida metodológica à categoria vídeo-instalação. É o que chamei de *obra em perspectiva (documental)*⁶, a hipótese da tese.

2. instalação e cinema de exposição

A idéia de engolfamento seria, segundo Claire Bishop (*Installation Art*), o motor de muitos trabalhos de vídeo-instalação. Interessa à tese especialmente o quarto capítulo deste livro de Bishop, em que a autora trata de projetos instalativos como um assunto político, examinando como os diferentes caminhos da crítica pós-estruturalista da democracia (Laclau e Mouffe) afetaram a condição do espectador em projetos de instalação.

A experiência de engolfamento é parte importante dos mecanismos instalativos, no caso de projetos de cunho fenomenológico. A exemplo, temos as *Cosmococas* de Hélio Oiticica (1970), realizadas após seu programa.

Neste segundo eixo da pesquisa, pretendo verificar este legado das *Cosmococas* de Oiticica e as experiências que dele se desdobram. Muito do que está contido na hipótese espacial CINEMAQUETE são reflexões que podem se aproximar de uma crítica a este legado descontextualizado – o dado fenomenológico como lugar para a estética-política da obra. Para tal crítica, utilizarei o que Cauê Alves (2009) em seu texto *Hélio Oiticica: Cinema e Filosofia* desenvolveu a respeito dos aspectos lúdicos do Projeto Cosmococa.

4 HUCHET, Stéphane. *Instalação, Alegoria e Discurso*. Revista Tribas: Campinas. 6 (1): 66-76, julho/dezembro de 1977.

5 RANCIERE, Jacques. *Política da Arte*. [palestra realizada no SESC Pompéia em ocasião do São Paulo S.A. #3 Estética e Política]. Exo experimental org. 2004. <<http://www.sescsp.org.br/sesc/conferencias/subindex.cfm?Referencia=3806&ParamEnd=5>> Acesso em: 30/07/2011.

6 O termo *obra em perspectiva (documental)* designa a forma de entender meu trabalho como artista como um constante processo. Veremos que os projetos se deslocam em diferentes espaços e tempos, necessitando de diferentes espacializações. Este termo referente ao processual pode se aproximar do termo “em processo” de Hélio Oiticica, assim analisado por Cauê Alves: “O termo ‘em progresso’, recorrente em sua escrita e que parece substituir o termo duração empregado principalmente em seus escritos dos anos 1950 e 1960, longe de significar um avanço positivo rumo ao futuro, indica uma obra não acabada, um processo que pode ser sempre recommençado e reinventado”. ALVES, Cauê. *Hélio Oiticica: Cinema e Filosofia*. Revista FAÇON. 1º Semestre 2009. p. 1. <http://www.faa.org.br/revista_faa/revista_faaom/facom/facom_21/caue.pdf> Acesso em 30/07/2011.

Para o autor, estes aspectos podem ser vistos como uma infantilização ou alienação do teor político dos anos de 1960, associados à *liberdade e emancipação do sujeito*. Neste artigo, Alves trata de um esgotamento da utopia dos anos 1960.

Estas contradições apontadas na realização da proposta de Hélio Oiticica – o esvaziamento da condição crítica das imagens, advindas de um anestesiamento (entre projeto e sua execução, dadas as mudanças de contexto), interessam à tese para a elaboração sobre a dúvida, já posta anteriormente, da produção de sentido crítico por este corpo percebido como questão política, em função do dado fenomenológico das práticas instalativas. Será possível pensar, pelo uso deste exemplo de Oiticica, a relação entre obra e seu discurso – seu lugar de enunciação e seu lugar de efeito.

Ao indagar sobre a proliferação de projetos que espacializam as imagens-movimento, de acordo com a instância fenomenológica de incursão do espectador, pelo espaço especializado da Arte (museus, galerias, etc), podemos refletir sobre a cenografia do espaço, no caso das vídeo-instalações ou o *cinema de exposição*⁷. Quais seriam as consequências desta categoria para a Arte e para o Cinema?

3. estética-política

O terceiro eixo desta pesquisa refere-se à produção do estado *estético-político* em Arte.

A atualização do termo *político* é parte da construção do campo de investigação desta tese. Refere-se às primeiras formas de produção de projetos *site-specific* (a presença dos documentos e suas atualizações em contextos diversos). Este termo estará também relacionado às investigações no campo da imagem, às relações entre “*documental/ ficcional*”, ou seja, à idéia de representação.

O que chamarei na tese de *estético-político* refere-se à participação crítica do espectador, ou à abertura da obra à audiência. Tratarei de cercar o termo através das obras de Hal Foster, Martha Rosler, Rosalyn Deutsche, Claire Bishop, Ernesto Laclau, Chantal Mouffe e Jacques Rancière. Alguns desses autores pensaram as atualizações relativas ao debate das estéticas-políticas na Arte Contemporânea pelo problema da *imagem e de suas representações* a partir dos anos 1980/1990, período que compreende a formação da categoria *cinema de exposição*, que será discutida nesta tese. O termo *estético-político*, em sua acepção como produção em Arte preocupada com uma audiência participativa, tem em comum nos autores que utilizei o pensamento sobre a posição do Outro, podendo ser este tanto o que é representado como também o espectador. Estes autores têm em comum a problematização da posição de autoridade daquele que afirma um discurso – o autor.

Este terceiro eixo da tese refere-se, portanto, à produção dos discursos pela noção de **autoria versus participação**. Para este problema, utilizarei o que foi desenvolvido em torno do termo *hegemonia*, atado à questões políticas nos moldes de Laclau e Mouffe. O mesmo termo, em Teoria Política, é descrito por Gramsci como a forma de exercício do poder pela dominação ideológica, ou seja, pelo consenso, o que requer participação em um grupo. Interessam à constituição deste texto estas ambiguidades da participação nos projetos de Arte Contemporânea.

A **hipótese da tese**, a obra (*em perspectiva documental*), que levaria o espectador a um campo *extra-diegético*⁸, por sua vez, parte da dúvida do

7 Jean-Cristophe Royoux criou este termo no final dos anos de 1990, para categorizar trabalhos em vídeo-instalação em que ocorre a inversão da importância da estrutura espacial pela temporal. OHANIAN, Melik. *COSMOGRAMS*. São Paulo: Exo experimental org, 2005. p. 3.

8 Extra-diegético é um termo cunhado por Ismail Xavier. Ver: XAVIER, Ismail. *O olhar e a voz. A narração multifocal do cinema e a cifra da História em ‘São Bernardo’*. Literatura e Sociedade.

instalativo como o lugar da participação crítica, e utiliza-se dos projetos por mim realizados para problematizar o instalativo como o lugar que garantiria a dimensão política das imagem-movimento.

O projeto CINEMAQUETE, por exemplo, parte desta condição da obra (*em perspectiva documental*), na medida em que a maquete e sua conformação como dispositivo permitem reproduzir os problemas levantados por este texto, ao espacializarem as diversas camadas desta discussão sobre as problemáticas que as obras de vídeo-instalação carregam. Tratarei como parte da obra *em perspectiva (documental)* o dispositivo que traz as visibilidades os mecanismos instalativos da imagem. Este pode ser pensado como um recuo crítico das formas de operar vigentes pelas categorias *vídeo-instalação* e *cinema de exposição*, etc. A maquete, por sua escala, promove a idéia de apreensão/representação destes mecanismos instalativos, porque viabiliza as distâncias críticas necessárias para pensarmos o que ocorre com as imagens no espaço não só da imersão mas também do distanciamento.

Deste modo, irei indagar se os formatos de reflexividade atuais possíveis seriam aqueles em que a obra se coloca *em perspectiva (documental)*. Esta hipótese por mim desenvolvida foi também testada através da leitura crítica que realizo de três projetos de vídeo-instalação (Anri Sala, Pedro Costa e Philippe Parreno), no Capt. II desta tese.

De outra forma, Hal Foster trata dos conceitos de *apropriação* e *re-mitificação*⁹ para a incorporação do Outro pelas *políticas de representação*.

Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo. (2): 126-138. 1997.

“Diegese: Palavra de origem grega (diègèsis: narrativa) oposta, de modo aliás diferente, por Platão e Aristóteles, a mimesis (imitação); caída em desuso, depois ressuscitada por Étienne Souriau (1951); retomada em seguida, mas também em dois sentidos diferentes, por Gérard Genette e por Christian Metz, um em narratologia literária, o outro em filmologia. Para Souriau, os “fatos diegéticos” são aqueles relativos à história representada na tela, relativos à apresentação em projeção diante dos espectadores. É diegético tudo o que supostamente se passa conforme a ficção que o filme apresenta, tudo o que essa ficção implicaria se fosse supostamente verdadeira. Souriau dá o exemplo de dois cenários de estúdio que podem ser contíguos e ser diegeticamente (na lógica suposta da história que o filme conta) distantes em dezenas de quilômetros. Metz e seus discípulos (Percheron, Vernet, entre outros) retomam a definição de Souriau: a diegese é concebida como significado longínquo do filme considerado em bloco (o que ele conta e tudo o que isso supõe); a instância diegética é o significado da narrativa. A diegese é “a instância representada do filme, ou seja, o conjunto, da denotação fílmica: a própria narrativa, mas também o tempo e o espaço ficcionais implicados na e por meio da narrativa, e com isso as personagens, a paisagem, os acontecimentos e outros elementos narrativos, porquanto sejam considerados em seu estado denotado (Metz). O interesse dessa acepção filmológica é acrescentar à noção de história contada e de universo ficcional a idéia de representação lógica suposta por este universo representado. O próprio cinema, é, com efeito, que o espectador constrói um pseudo-mundo do qual ele participa e com o qual se identifica, o da diegese. Quanto a Genette, ele volta às fontes gregas da palavra e utiliza diègèsis no sentido de narrativa (veículo narrativo). Ele lembra que para Platão o campo da lexis (maneira de dizer; oposta a logos: o que é dito) se divide em imitação propriamente dita (mimeses) e simples narrativa (diègèsis). Essa ‘simples narrativa’ designa tudo o que o poeta conta “falando em seu próprio nome, sem tentar nos fazer acreditar que é outro que fala” (o que é o caso da mimesis). Segundo essa classificação, o teatro é um gênero mimético imitativo, já que conta mostrando ações, ao passo que a narrativa épica é globalmente diegética com fragmentos de mimesis, quando o narrador deixa a palavra às personagens. O cinema é como epopéia, um gênero misto (Gaudreault), que representa ações miméticas. Mas supõe a esse primeiro nível de “mostração cênica” a organização da filmagem e da montagem, atos plenamente narrativos, que marcam o estatuto profundamente diegético do discurso fílmico. Tal discurso é produzido pela instância enunciativa da narrativa, qualificada por Albert Laffay de “mostrador de imagens” (grand imagier). Nessa perspectiva, o filme é, portanto, plenamente uma narrativa, mas a noção de diegese em sua acepção filmológica tem grande pertinência para dar conta da intensidade do efeito ficção provocado no espectador pela representação cinematográfica. Ver: efeito realidade, ficção, filmologia. Gaudreault 1988a; Genette 1964; Metz 1968; Schaeffer 1999; Souriau 1951”. AUMONT; Jacques e MICHEL, Marie. Op. cit. p. 77 – 78.

9 Finalmente Foster nos pergunta: “Contra esta operação de apropriação, que práticas de resistência são possíveis?” Sua resposta se encontra no que Barthes chama de *mito reconstituído*. FOSTER, Hal. *Recodificaciones: hacia una noción de lo político en arte contemporáneo*. In: Modos de Hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa. Proyecto Editorial: BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesus; CLARAMONTE, Jordi; EXPOSITO, Marcelo. España : Ediciones Universidad de

Utilizarei deste autor o texto *For a Concept of the Political in Contemporary Art*, que aborda as questões de *apropriação do mito* nas Artes Visuais. Foster desenvolve reflexões sobre o *mito* a partir de Barthes (*Mitologias*). Para ele, na contemporaneidade, contra a idéia de mito, seria necessário sua *reapropriação* (*remitificação*). Esta hipótese do autor é interessante para esta tese porque elabora questões de política das imagens pela apropriação, no sentido da reificação de um determinado discurso. A idéia de reapropriação, ou remitificação, será tratada, na tese, como lugar da produção de uma narrativa constituída pelo espectador, num campo *extra-diegético*, ou seja, fora dos existentes nos filmes apresentados. Uma narração atualizada e individualizada pelo *dispositivo* (In)audíveis será testada como possibilidade de campo crítico.

Esta talvez seja a constituição de uma *história verdadeira*¹⁰ para o espectador, aquela que ele monta e não mais a hegemônica. Existe aqui, no entanto, um deslocamento do termo Outro, não sendo este apenas aquele que é representado, mas aquele que vê ou opera a obra – portanto, o espectador. Este conceito Barthesiano, utilizado por Foster, para as imagens e representações no campo da Arte estará nesta tese potencializado pelo termo “audiência”, se considerarmos que aqui serão analisados o dispositivo e sua operação por esta audiência na Arte.

Nos projetos que realizei veremos que se estiver a *obra em perspectiva* (*documental*), os mecanismos de reflexividade poderão produzir uma narrativa constituída pelo espectador neste campo *extra-diegético*. Podemos pensar o que fundamenta a *obra em perspectiva* (*documental*) como algo que pode ser estendido não apenas no espaço, mas também no tempo e vice-versa, fazendo com que esta obra possa ser percebida como projeto. Esta questão poderá ser melhor visualizada nesta leitura crítica que realizei das obras de Anri Sala e de Pedro Costa, no Capt. II da tese, já citado.

Para esta relação entre fotografia e vídeo-instalação utilizarei também o conceito de *imagem-tempo*¹¹ Deleuziana. Sobre o *videográfico como um outro mediador*, para o desenvolvimento da hipótese, partirei da afirmação de Dubois (*Cinema, Vídeo e Godard*). Para ele, o vídeo é a forma que pensa o cinema, e a categoria “*cinema de exposição*” articula as *imagens-tempo*¹², pois propõe formas de audiência e apresentação do ponto de vista da *imagem* mas também do *dispositivo*¹³. Descrevo como outros autores, como Jean-

Salamanca, 2001.

10 Este conceito refere-se a Jean-Luc Godard. GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. Tradução: Antonio de Padua Danesi; notas Miguel Marias, selecionadas e traduzidas por Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

11 “Neologismo proposto por Gilles Deleuze (1985) para designar a imagem fílmica do Pós-Clasicismo (a partir de Ozu, do Neo-Realismo, de Wells ou da Nouvelle Vague). Para Deleuze, essa nova imagem traduz uma crise, uma “ruptura dos vínculos sensório-motores”, ao mesmo tempo que a preocupação de explorar, diretamente o tempo, para além do movimento unicamente, que antes definira como imagem de filme. A classificação feita por Deleuze é menos rígida do que a feita a propósito da “imagem-movimento”. Mais exatamente, classificações feitas com base em vários pontos de vista cruzam-se, sem criar um quadro simples. Uma noção importante é a imagem-cristal (“coalescência” de imagem atual e de imagem virtual), que dá conta do caráter essencial do cinema do pós-guerra: o presente não é único tempo do cinema (e correlativamente, o tempo não é mais apenas representado como uma cronologia: ele é de certa forma dado a ver). Ver: cinema, imagem-movimento, moderno, tempo. Deleuze 1985; Ishaghpour 1994; Leutrat 1988, 1988; Menil 1991. Rodowick 1997a e b; Rui 1995”. AUMONT; Jacques e MICHEL, Marie. Op. cit. p. 164.

12 O termo *imagem-tempo* será discutido nesta tese relacionado a Deleuze. DELEUZE, Gilles. ‘A *imagem-tempo*’. Cinema 2. Edt. Brasiliense. 1995.

13 Jean – Louis Baudry propõe uma crítica ao efeito-janela no cinema com relação as imagens e sua recepção. BAUDRY, Jean-Louis apud XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3a edição – São Paulo: Paz e Terra, 2005. p. 175. Segundo Xavier, Cristian Metz foi o sistematizador desta teoria, em que o Dispositivo não é apenas o aparato técnico, mas o processo de produção e circulação das imagens. Assim, conforme Xavier, a teoria do Dispositivo; “[...] foi incorporada a uma parcela dos estudos do cinema levados a efeito de

Cristophe Royoux, por exemplo, vêem a relação arte e cinema por outra perspectiva, pois acreditam em caminhos da arte como o lugar de produção das imagem-movimento, quer seja pela crença positiva neste processo, como no caso de Royoux, quer seja negativa, por sua questão puramente econômica, como no caso de Volker Pantenburg.

Para a contextualização das experiências do vídeo no Brasil, utilizarei o livro *Quase Cinema, Cinema de Artista no Brasil, 1970/80*, uma organização de textos de vários autores realizada por Ligia Canongia.

A bibliografia sobre instalação será, portanto, utilizada com o sentido de se estabelecer bases críticas para esta categoria, que passa a ser parte da cenografia dos dispositivos que conformam a categoria *cinema de exposição*¹⁴. A pesquisa pensará, para isto, no Cinema e suas especificidades, seus discursos, e o que deles se modifica na forma de tratar as imagens, com relação à primeira noção de vídeo-arte (alterna-tv), assim como na idéia da recepção dos filmes, dado o formato das salas de cinema¹⁵. Acredito, porém, que este formato de audiência das salas, como dos discursos trazidos a partir do Cinema, implica em questões pertinentes para a discussão mais crítica com relação às vídeo-instalações. Esta tese se coloca diante de dúvidas advindas do campo da Arte, porém, não entende o modo expositivo das vídeo-instalações atuais como idéia de “cinema expandido”, ou como “transformação da forma cinematográfica”, ou seja, como resposta da Arte ao campo do Cinema, ou vice e versa.

Nesta tese, o Cinema será tratado como um *site* informativo para pensarmos as categorias *cinema de exposição* e *vídeo-instalações*. Utilizarei alguns discursos produzidos pela teoria em Cinema, assim como material fílmico existente, no sentido da produção de um dispositivo textual crítico, de leitura das imagens e projetos, como de seu *lugar de origem* ou *indicialidade*.

(In)audíveis refere-se, sobretudo, à hipótese gerada pela tese – a de operações de reflexividade dos meios áudio-visuais, levadas à consequência da produção de um dispositivo crítico, que se desdobra para além da visibilidade da obra pela audiência. Para tanto, torna-se necessário voltar para as considerações de Jacques Rancière sobre a *indecidibilidade de um dispositivo*, discutidas no Capt. III desta tese. Se todo dispositivo necessita de um contexto para que seja crítico, partirei da dúvida de que a reflexividade por si só garante as questões estético-políticas de um projeto em Arte.

uma perspectiva feminista, quando o ponto central era a análise da questão do gênero (gender); neste caso foi mantida a dimensão de combate ideológico ao cinema clássico e a seu olhar, combate concentrado em sua dimensão considerado sexista, pois o que interessava para esses estudos era caracterizar exatamente as ‘posições de sujeito’ (masculino/ feminino) favorecidas pelo estilo clássico de narrativa”. Op. cit. p. 177.

14 Optei pelo uso deste termo de Jean-Christophe Royoux (1990) para este dispositivo da migração das questões do cinema para a arte, por ter sido este o primeiro termo cunhado. Mas existem outros, como por exemplo, “um outro cinema” de Raymond Bellour (2000) e “Efeito Cinema” de Dubois (2006), que tratam das mesmas questões.

15 A estrutura das salas de cinema são tratadas por Philippe Dubois (2004) como *dispositivo ritual imutável* (sala escura, tela de projeção grande e espectador sentado).

AUDIÊNCIA
E REFLEXIVIDADE
PARA UMA
ESTÉTICA-POLÍTICA

(IN)AUDÍVEIS

Antecedentes

A IMAGEM E O CORPO NAS INSTALAÇÕES, INTERVENÇÕES E SUA DISCURSIVIDADE (DESDOBRAMENTOS IMAGÉTICOS E REFLEXIVOS, DESLOCAMENTOS SUCESSIVOS)

Os projetos de minha autoria, que serão aqui apresentados, refletem sobre os antecedentes dos projetos em vídeo que realizei. Em alguns destes trabalhos, havia a produção de diferentes espacialidades em temporalidades distintas, como se pudessem adquirir vida, ou mesmo sobreviver pela imagem/registro. Problematizava-se, assim, seu lugar de índice ou mesmo de documentação, que se tornava um lugar potencial para o seu desenvolvimento continuado. Estes projetos serão analisados de acordo com suas relações de mobilidade entre campos (do fenomenológico para o imagético e o discursivo) em distintas temporalidades.

Podemos pensar em duas relações com o videográfico destes trabalhos antecedentes. Uma delas se refere às possibilidades de espacialização em temporalidades diferentes. E a outra é mais estreita com o fílmico: trata-se de casos em que a condição perceptiva do trabalho se dá no deslocamento do espectador pelo espaço, produzindo, assim, pela condição instalativa, as “imagens” do projeto como obra. Chamarei de *obra* toda forma que resulta numa percepção estática, sua imagem; e de *projeto*, toda a condição que desenvolvo como contexto(s) para apreensão pelo espectador, sua experiência nestes trabalhos.

Acredito que estes trabalhos antecedentes reiteram a hipótese da tese, do conceito de *obra em perspectiva (documental)*, pois eles possuem relações não dadas *a priori* pelo dispositivo que as contém (seja este interventivo, instalativo, fotográfico, sonoro). Estes trabalhos possuem, portanto, relações em aberto para sua completude como trabalho ou obra, de acordo com a experiência do espectador. A *obra em perspectiva (documental)* se define na relação do espectador com as espacializações, ou nas distintas temporalidades, ou mesmo na temporalidade de seu deslocamento que produz distintos pontos de vista de um mesmo objeto. Neste caso, cabe aqui falarmos dos termos documento, obra em *perspectiva (documental)* e imagem-tempo.

Projetos

1. *Interior (transfer)*. Realizado durante a 25ª Bienal de São Paulo no Parque do Ibirapuera. 2002.

2. *Paisagem Sucessiva: Discurso, Paisagem e Outras especificidades*. Projeto realizado entre os anos de 2002 e 2004. Produção de um livro-projeto. Apresentação em diferentes locais. 2.1. Fábrica desativada. Belenzinho. 2002.

2.2. Galeria Casa Triângulo: Largo do Arouche. 2002.

2.3. Galeria Casa Triângulo. Itaim. 2004.

3. fotografia (díptico) *movimento involuntário/ involuntary movement*. Exposição Paralela // 2004.

4. vídeo *movimento involuntário/ involuntary movement* realizado para a exposição SNEZZE 80X80. *featured-film*. Gazon Rouge Gallery. Atenas, Grécia. 2005.

5. *Paisagem-sonora: dia de chuva em Vitória 45'*. Exposição coletiva URBE. Curadoria Cauê Alves. Galeria Casa Triângulo. Itaim. 2006.

6. *Imóveis*. Projeto de Intervenção na Galeria Casa Triângulo (Lgo. do Arouche) em 2002 dentro da exposição *Paisagem Sucessiva*.

7. *Boa-Vista e a imagem tempo*

Créditos fotográficos:

Everton Ballardin, Denise Adams e Orlando Manesky e Rubens Mano

Interior (transfer)

Intervenção no Parque do Ibirapuera, por ocasião da 25ª Bienal de São Paulo. 2002. Casa de madeira pré-fabricada. Menor medida encontrada no mercado – 45m2.

A casa, adquirida pela Fundação Bienal, de uma empresa que constrói casas de madeira pré-fabricadas, não possuía portas, portanto não dava acesso a seu interior. Desde o momento de elaboração do projeto, me interessava que a casa fosse construída do mesmo modo como as adquiridas para os padrões normais de moradia, apenas com algumas modificações. A casa não recebeu suas fundações e foi instalada numa clareira do Parque do Ibirapuera, durante a 25ª Bienal de São Paulo.

No projeto que desenvolvi, pedi à empresa construtora que fossem retiradas as portas de acesso ao seu interior, mantendo as janelas que davam visão ao mesmo, mas sem possibilitar o contato físico do espectador ou usuário do parque, com os diferentes cômodos.

No projeto original para a Bienal, as luzes da casa ficariam acesas durante o entardecer e à noite. Para tanto, foi instalado um gerador que mantinha a energia elétrica para este propósito. Durante o evento da Bienal, no entanto, o gerador foi roubado por duas vezes, permanecendo o projeto com maior visibilidade apenas durante o dia.

A casa funcionava, para mim, como uma imagem, descolada de um outro contexto qualquer para o do Parque do Ibirapuera. O título *Interior (transfer)* remetia a uma imagem decalcada sobre o lugar, mas não pertencente a ele. Neste sentido, o fato de poder ser vista mas não habitada produzia esta relação de quem a via a partir de um fora do espaço (casa). Como escolhi uma clareira no Parque Ibirapuera que dava para os fundos do Pavilhão expositivo da Bienal, o projeto provavelmente foi visto por muitos usuários do parque, em diferentes distâncias e pontos de vista. *Interior (transfer)* necessitava deste deslocamento ao redor do espaço para que se constituíssem estes enquadramentos ou pontos de vista distintos do mesmo objeto.

As relações fotográficas que estabeleci com este projeto se deslocaram do registro para a condição do enquadramento e da observação. Estas imagens feitas a partir da intervenção podem ser pensadas como a primeira relação com o universo fílmico e instalativo que se seguiria nos projetos posteriores. De certo modo, a vídeo-instalação *Boa Vista*, realizada ao mesmo tempo como um segundo trabalho para esta mesma Bienal, informou este projeto de intervenção e vice-versa.

Durante a documentação do *Interior (transfer)*, me interessou registrar a casa a partir de diferentes vistas e aproximações. Esta relação (produção de pontos de vista) estará mais explicitada nas leituras críticas que realizei dos respectivos trabalhos: *Boa-Vista* e o vídeo posterior, *Silent Film: in search of a pomeran house*.

A relação que estabeleço com a imagem-tempo deleuziana no *Interior (transfer)* se pauta nas distintas vistas contemplativas possíveis a partir do deslocamento do espectador diante do objeto (casa). A casa se torna objeto de contemplação, retirada suas funções. Reforço estas relações teóricas no trabalho – a idéia de “imagem” que a casa produz e a relação *mobilidade x imobilidade* na imagem-tempo, para que seja possível entender, mais adiante, como este processo se torna parte dos vídeos que realizei. A imagem-tempo promove toda uma mobilidade reflexiva do espectador diante das coi-

sas filmadas que, em tempo dilatado, diferem-se das coisas filmadas como imagens-movimento. A imagem-tempo é aquela que, por estar em ação no filme, promove a idéia de mobilidade diegética (narrativa).

Neste projeto, *Interior (transfer)*, penso no espectador posicionado de forma diferente da imagem-tempo fílmica, em que o espectador está sempre diante de imagens filmadas e diante de *relações ópticas e sonoras puras*¹⁶ e *ligações sensório-motoras fracas*¹⁷, que fazem deste lugar de imagens reflexo do próprio tempo, dilatando percepções que, no filme com ligações sensório-motores fortes, passariam provavelmente desapercibidas.

Penso no espectador diante de possibilidades de constituição de imagens a partir de seu próprio deslocamento físico, como se pudesse apreender seu sucessivo deslocamento e a produção destas imagens (de vistas da casa). Este olhar promovido desde um fora foi entendido por mim neste projeto como uma posição que garantiria o vagar em torno da casa sem poder nela entrar. O olhar de fora e os sucessivos deslocamentos sugeridos ao espectador compreendiam, para mim, o que constrói ou até mesmo força as relações imagéticas deste objeto (casa) instalado no Parque do Ibirapuera.

Uma vez que se tratava de um objeto comum para qualquer usuário, embora instalado no parque, ela me colocava a seguinte questão, apontada por Deleuze: “*A vida cotidiana não deixa subsistir senão ligações sensório-motoras fracas, e substitui a imagem-ação por imagens óticas e sonoras puras*”¹⁸.

Entendo que certos objetos compreendem já em si a duração do tempo (caso da imagem de uma bicicleta parada, quando Deleuze refere-se a Ozu) em sua relação estática como objeto filmado. Embora a casa em si seja o objeto estático da intervenção, o projeto não foi o resultado de um material fílmico. Penso na relação deslocada do espectador que se move em torno da casa como o espaço de produção de imagens que vemos nas fotografias de documentação, mas estas imagens também são possíveis de existir e de durar, porque existe a documentação que constitui este olhar intencionado por mim como sendo o dos “espectadores ideais” do projeto.

Na captação deste objeto imóvel no filme pela imagem-tempo ocorre a imagem da duração, mas Deleuze parece falar também daqueles objetos estáticos que promovem a idéia de mobilidade, mesmo que parados:

As naturezas mortas de Ozu duram, têm uma duração, os dez segundos de um vaso: esta duração é precisamente a representação daquilo que permanece, através da sucessão dos estados mutantes. Também uma bicicleta pode durar, quer dizer, representar a forma imutável daquilo que se move, com a condição de permanecer, de ficar imóvel, apoiada ao muro, Ukigusa nomogatari (História de ervas flutuantes). A bicicleta, o vaso, as naturezas mortas são as imagens puras e diretas do tempo¹⁹.

Muito deste projeto, como dito antes, pode ser discutido a partir de sua documentação, que passa a ser um lugar coincidente entre a imagem projetada no parque e a imagem que é feita pelo registro fotográfico, em que o fotógrafo²⁰ posiciona-se também como um possível espectador do trabalho, também como “espectador ideal”. Retirada a experiência fenomenológica de apreensão da obra no espaço físico, resta a experiência da imagem e de pensar a documentação como lugar de uma experiência desdobrada no tempo e no espaço.

16 Para Deleuze, as relações ópticas e sonoras puras estão muito bem representadas nos filmes da Nouvelle-Vague, pelo afrouxamento dos vínculos sensório-motores. Ele exemplifica com o passeio ou o vagar, a balada, os acontecimentos não-concernentes e à ascensão das situações óticas e sonoras. Ver: DELEUZE, Gilles. Op. Cit. p. 17.

17 Id., p. 12.

18 Id., ibidem.

19 Id. p. 28.

20 Esta documentação foi realizada por Orlando Maneschy e Rubens Mano.

As *imagens diretas do tempo* pela relação durativa da imagem seriam exploradas nos vídeos *Boa-Vista*, *RING* e *Silent-film: in search of a pomeran house*. Neste sentido, cabe falar deste projeto *Interior (transfer)* como portador de antecedentes das estratégias posteriores, as que virão nos trabalhos filmicos.

vista da intervenção *interior (transfer)*

Paisagem Sucessiva

A primeira parte do projeto *Paisagem Sucessiva* iniciou-se no ano de 2002. Este foi um projeto com diversos desdobramentos: aqueles que produzem, como citei no texto *Antecedentes*, relações de diferentes especializações em temporalidades diversas.

No ano de 2002, fui convidada por um grupo de artistas a participar de uma exposição coletiva numa fábrica desativada, no bairro do Belenzinho em São Paulo. A exposição, chamada *Cativeiro*, propôs conexões que cada artista participante pôde estabelecer com o lugar, produzindo assim trabalhos na duração de um dia e uma noite.

Ao visitar o galpão, percebi certa quantidade de minúsculas plantas que nasciam no solo, no pátio da construção. Sua sobrevivência se devia a uma infiltração em uma das paredes, que provia a quantidade de água necessária às minúsculas plantas. A parcela de luz que proporcionava condições de existência de vida verde naquele lugar vinha de um recorte no teto causado por destelhamento. O que fiz foi apenas intervir no espaço, cercando o lugar onde sobreviviam as plantas, e iluminando-as durante uma noite²¹.

²¹ Ver, a esse respeito, GARBELOTTI, Raquel. “*Trabalho em campo: discurso, paisagem e outras especificidades*”. “*Work in field: discourse, landscape and others specificitys*”, que foi uma das etapas do projeto *Paisagem Sucessiva*, apresentado na Galeria CasaTriângulo, em 2006. As etapas deste projeto foram documentadas por Everton Ballardin, Orlando Maneschky e Rubens Mano.

Cativeiro. Primeira parte do projeto *Paisagem Sucessiva*.
Fábrica desativada no Belenzinho. 2002.

Exposição Cativoiro. Primeira parte do projeto *Paisagem Sucessiva*. Fábrica desativada no Belenzinho. 2002.

A segunda parte do Projeto *Paisagem Sucessiva* foi apresentado na Galeria Casa Triângulo no ano de 2003. Uma parte do que apresentei nesta exposição foram fotografias tiradas no Cativoiro, sem os cercamentos. A idéia de cercamento foi produzida pelo recorte fotográfico e a impressão que as fotos causavam de macro-paisagem. O recorte destas imagens foi pensado como enquadramento de vistas destes musgos, criando uma impressão de paisagens aéreas, ou fotografias de grande dimensões de espaço. Ao mesmo tempo, a aproximação às fotografias pelo espectador podia remeter a maquetes por mim construídas.

Fotografia Segunda parte do projeto *Paisagem Sucessiva*.
Apresentado na Galeria Casa Triângulo 2003.

A terceira parte do projeto *Paisagem Sucessiva* foi realizada na Galeria Casa Triângulo no ano de 2006. Produzi um livro como lugar, que conteria toda a documentação das fases do projeto, mas que ao mesmo tempo traria a dimensão discursiva do mesmo. Para tanto, realizei uma pesquisa sobre Sucessão da Paisagem. Este termo, em Ecologia Vegetal, remete-se às constantes modificações de uma mesma paisagem pela evolução das espécies nela contidas.

Livro trabalho em campo. discurso, paisagem e outras especificidades/ work in field. Discourse, landscape and others specificitys. Terceira parte do projeto Paisagem Sucessiva. Apresentado na Galeria Casa Triângulo. 2006.

Livro trabalho em campo. discurso, paisagem e outras especificidades/ work in field. Discourse, landscape and others specificitys. Terceira parte do projeto Paisagem Sucessiva. Apresentado na Galeria Casa Triângulo. 2006.

Este projeto é um exemplo da produção de diferentes espacialidades em temporalidades distintas, pois, como dito anteriormente, problematiza a condição de imagem/registo, seu lugar como índice.

As relações de mobilidade entre campos (do fenomenológico para o imagético e o discursivo) em distintas temporalidades produz o que nomeei de obra (*em perspectiva documental*). As diversas etapas deste projeto se correspondem no livro *Trabalho em campo: discurso, paisagem e outras especificidades* de maneira a relacionar as temporalidades e espacialidades deste projeto. O livro, no entanto, problematiza também o lugar do catálogo ou mesmo da documentação, porque foi desenvolvido como um lugar em que os aspectos discursivos da obra relacionam as diferentes etapas do projeto, sem ser apenas descritivo.

Neste caso, a idéia de deslocamento do espectador dá-se no tempo estendido, uma vez que o livro o coloca em perspectiva face às diferentes fases do mesmo. No projeto, a hipótese da tese, a proposição do conceito de obra (*em perspectiva documental*), está visivelmente posto pela etapa final, o livro, na medida em que este se inscreve como dispositivo que contém o interventivo/instalativo, o fotográfico e o textual. A relação do espectador com as distintas espacializações, quer de maneira fenomenológica (em sentido de experiência da obra no local), quer de maneira documental, produz esse deslocamento pelos distintos pontos de vista da obra.

Movimento involuntário. *involuntary movement*

Este projeto foi realizado em duas partes – uma fotográfica e uma videográfica. As fotografias foram realizadas a partir de um objeto que simulava um ramo de planta (samambaia). De acordo com a imagem subsequente à primeira, podemos entender que se trata do processo de brotação de uma planta, que, neste caso, foi realizado pela manipulação de uma planta falsa. A planta fotografada possui a capacidade de manipulação por se tratar de um objeto de plástico revestido de arame que, em sua forma final, imita o desenho de uma planta verdadeira.

A foto subsequente à primeira (a da brotação) foi realizada com o intuito de produzir a dúvida da condição indicial da imagem, pela coerência do desenho desta brotação e pelo enquadramento fotográfico. As duas imagens funcionam como *frames* de um vídeo em que o tempo de modificação/brotação da planta é suprimido pela idéia de *frames* sequenciais/temporais de um mesmo objeto. Neste díptico, verifica-se o interesse constante pela idéia de imagem-tempo tal qual descrita por Gilles Deleuze. A imagem-tempo deleuziana propõe uma duração que neste caso está subentendida e submetida à lógica do *frame* videográfico.

Cabe aqui falar em imagem-clichê, assim descrita por Deleuze:

Um clichê é uma imagem sensório-motora da coisa. Como diz Bergson, nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas. Portanto comumente percebemos apenas clichês. Mas se nossos esquemas sensório-motores se bloqueiam ou quebram, então pode aparecer outro tipo de imagem: uma imagem ótico-sonora pura, a imagem inteira e sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, ou sem excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois ela não tem mais de ser “justificada”, como bem ou como mal (...)²².

Esta descrição da brotação pela supressão dos *frames* conduz à imagem-clichê da brotação pelo indício da coisa.

Por um lado a imagem está sempre caindo na condição de clichê: porque se insere em encadeamentos sensório-motores, porque ela própria organiza ou induz seus encadeamentos, porque nunca percebemos tudo o que há na imagem, porque ela é feita para isto (para que não percebamos tudo, para que o clichê nos encubra a imagem). Civilização da imagem? Na verdade uma civilização do clichê, na qual todos os poderes têm interesse em nos encobrir as imagens, não forçosamente, em nos encobrir a mesma coisa, mas em encobrir alguma coisa na imagem. Por outro lado, ao mesmo tempo, a imagem está sempre tentando atravessar o clichê. Não se sabe até onde uma verdadeira imagem pode conduzir: a importância de se tornar visionário ou vidente²³.

Para Deleuze, no entanto, para investir contra um clichê é necessário mais do que simplesmente apontá-lo como tal, mas talvez realizar montagens que subvertam a condição da imagem dada. No caso deste díptico que desenvolvi, as fotos subsequentes e seu vazio de dados as transformam em clichê duas vezes, daquilo que se vê e daquilo que se crê como *imagem em movimento*.

22 Op. cit. p. 31.

23 Id., p. 32.

Para Deleuze:

Às vezes é preciso restaurar as partes perdidas, encontrar tudo o que se vê na imagem, tudo o que foi subtraído dela para tornar-se “interessante”. Mas às vezes, ao contrário, é preciso fazer buracos, introduzir vazios e espaços em branco, rarefazer a imagem, suprimir dela muitas coisas que foram acrescentadas para nos fazer crer que víamos tudo. É preciso dividir ou esvaziar para encontrar o inteiro²⁴.

De toda forma, este díptico ainda é fotografia, e por isto apresenta-se como *still*. O que me interessa nesta questão é a fotografia tornada *frame*, e basta ter dois *frames* para haver “movimento”. A supressão do tempo de brotação que sempre é lento faz o comentário sobre a *imagem-movimento* que é potencialmente arrancada do tempo.

Deleuze descreve sobre as possíveis investidas contra a imagem clichê no fílmico, que é por fim a condição de toda imagem:

Não basta, decerto, para vencer, parodiar o clichê, nem mesmo fazer buracos nele ou esvaziá-lo. Não basta perturbar as ligações sensório-motoras. É preciso juntar, à imagem ótico-sonora, forças imensas que não são as da consciência simplesmente intelectual, nem mesmo social, mas de uma profunda intuição vital²⁵.

O autor atravessa a questão do clichê pelas diversas possibilidades de se tratar uma imagem, essencialmente a imagem no filme, pelo textual que se constitui também na ordem do imagético. Para isto ele exemplifica com Godard:

A fórmula de Godard “não é sangue, é vermelho” deixa de ser unicamente pictórica, e adquire sentido próprio no cinema. O cinema vai constituir uma analítica da imagem implicando, uma nova concepção de decupagem, toda uma “pedagogia” que se exercerá de diferentes maneiras, por exemplo na obra de Ozu, na última fase de Rosseline, na fase média de Godard, nos Straub. Enfim, a fixidez da câmera não representa a única alternativa ao movimento. Mesmo móvel, a câmera já não se contenta ora em seguir o movimento das personagens, ora em fazer movimentos dos quais elas são apenas o objeto, mas em todos os casos subordina a descrição de um espaço a funções do pensamento²⁶.

24 Id., ibidem.

25 Id., p. 33.

26 Id., p. 34.

fotografia (díptico) *movimento involuntário/ involuntary movement*.
Exposição Paralela // 2004. Curadoria de Moacir dos Anjos.

Involuntary Movement. SNEZEE 80X80. *Featured-Film*

A segunda parte deste projeto consistiu em um vídeo realizado para a exposição SNEZEE 80 x 80, curado por Natasha Makowsky e Peter Lewis. Para a realização deste projeto, foram convidados 80 artistas do mundo inteiro a realizar um *feature-film* (longa-metragem), com partes de filmes autorais de 80 minutos por artista. Os curadores fizeram a montagem final do filme com o uso dos filmes de 80 minutos de cada um dos participantes. A única provocação que fizeram foi a da construção de imagens pela idéia de *sneeze* (espirrar). Quando recebi a carta-convite dos curadores pensei no SNEEZE como um *movimento involuntário*, que dá também o título do trabalho *Involuntary Movement*²⁷. Este foi, portanto, o mote do vídeo: realizar a brotação de uma planta em 80 minutos com as próprias mãos. Ao contrário das imagens fotográficas que não revelam os *frames* do processo, no vídeo realizo a ação da brotação na planta falsa (o processo em si). Além da ação, soma-se a ela o som. Filmado em espaço aberto, ao fundo da planta e da ação não se vê nada, apenas a luz, mas o som é da natureza (vento e pássaros).

Para Deleuze:

O difícil é saber em que uma imagem ótica e sonora não é ela própria um clichê, quando muito, uma foto. Não pensamos apenas na maneira pela qual essas imagens tornam a produzir um clichê, a partir do momento em que são retomadas por autores que delas se servem como fórmulas. Mas os próprios criadores não têm, às vezes, a idéia de que a nova imagem deva rivalizar com o clichê em seu próprio terreno, somar algo ao cartão-postal, juntar-lhe alguma coisa, parodiá-lo, para melhor se livrar dele (Robbe-Grillet, Daniel Schmid)²⁸.

As imagens de natureza e brotação são o próprio clichê de si mesmas. Mesmo sendo imagens-movimento, tratam de uma aceleração do tempo da imagem. O comentário dirige-se diretamente ao tempo que é fisicamente forçado e manipulado. Embora toda a operação seja uma ação sobre uma planta falsa, a manipulação é verdadeira e a imagem recorre à produção do tempo na própria ação, “naturalizando-a”. A falsa brotação remete à montagem no filme (lugar do tratamento das velocidades) que é desnecessária neste processo, porque a cena segue na temporalidade de sua aceleração forçada na mesma sequência fílmica.

27 A filmagem desta ação foi realizada por Wagner Morales enquanto eu atuava fazendo a brotação.

28 Id., p. 33.

stills do vídeo movimento involuntário/ involuntary movement realizado para a exposição SNEZZE 80X80. featured-film. Gazon Rouge Gallery. Curadoria de Natasha Makowsky e Peter Loyd Lewis. Atenas, Grécia. 2005.

Paisagem Sonora: dia de chuva em Vitória 43'

Este trabalho foi realizado na Galeria Casa Triângulo para a exposição URBE, curada por Cauê Alves no ano de 2006. Consistiu na captação do som de um dia de chuva na cidade de Vitória no ES. O som foi editado e colocado em *looping* em um *disc-man* para ser carregado pelo visitante da exposição podendo deslocar-se assim pelo espaço expositivo com o áudio. A idéia principal era deslocar o som da chuva de uma cidade para outra: de Vitória para São Paulo. Por ser um som que poderia ter sido gravado em qualquer lugar, porque em termos gerais de sonoridade não existe especificidade, ao nomear o lugar da chuva gravada no áudio no título do trabalho, remeto ao deslocamento de uma situação sonora para outra. Também ao nomear o lugar apontando a diferença de cidades, promovo uma colagem sonora de um espaço no outro. Escolhi mais uma vez uma espécie de clichê, embora um “clichê sonoro”²⁹. Ele também constituirá uma imagem e um ambiente qualificando um estado de tempo, que é aquele do dia chuvoso em que as coisas na metrópole passam a ser mais difíceis – pela necessidade da redução das velocidades, como ocorre na cidade de São Paulo.

Neste projeto, o fato sonoro é ele mesmo tornado imagem e velocidade.

29 Termo por mim cunhado a partir da imagem clichê descrita por Deleuze.

paisagem sonora: dia de chuva em vitória 43'. Apresentado na exposição URBE. Galeria Casa Triângulo. Curadoria de Cauê Alves. 2006.

Imóveis

Projeto interventivo realizado na Galeria Casa Triângulo, na exposição individual *Paisagem Sucessiva* em 2002.

Consistiu no fechamento, em escala, de uma janela e de uma porta, da Galeria Casa Triângulo. No caso da janela, ao mover-se pelo espaço, o espectador podia realizar diferentes enquadramentos da vista do Largo do Arouche. No caso da porta, o fechamento realizava o movimento contrário. Podia-se ver pouco da sala, que foi isolada do contato físico pela intervenção – a sala com sacada que caracterizou a Galeria Casa Triângulo, na esquina com a Rua Bento Freitas.

Na intervenção Imóveis, podemos pensar que as imagens (enquadramentos) que permanecem nas fotografias³⁰ eram projetadas pelo espectador diante de um espaço em que o mesmo não entrava – a porta. Ele necessitava abaixar-se e só podia assim captar algum tipo de recorte do interior da sala. No caso da janela, os sucessivos movimentos de deslocamento do espectador pelo espaço é que podiam promover os recortes ou enquadramentos das imagens exteriores, que também podem ser pensadas pela relação fílmica.

30 Esta documentação fotográfica foi realizada por Denise Adams.

Imóveis. Intervenção na Galeria Casa Triângulo. Parte da exposição *Paisagem Sucessiva*. 2003.

Imóveis. vista da intervenção na Galeria Casa Triângulo. 2002

Imóveis. vista da intervenção na Galeria Casa Triângulo. Exposição Paisagem Sucessiva. 2002

Imóveis, vista da intervenção na Galeria Casa Triângulo. Exposição *Paisagem Sucessiva*. 2002

BOA VISTA e a imagem-tempo

Vídeo-instalação realizada para a 25ª Bienal de São Paulo. Núcleo Cidades – São Paulo. 2002.

O projeto consistiu na documentação³¹ de três estações de trem situadas no eixo Rio de Janeiro e São Paulo (Agulhas-Negras e Engenheiro Passos no Rio, e Queluz em São Paulo). Este projeto é composto por três vídeos e um livro. O livro é um lugar de atualização desta obra e não uma documentação da mesma. Convidei para a realização do livro Carla Zaccagnini e Onésimo Alves Pereira, que deveriam escrever textos sobre o que pensavam sobre o desenvolvimentismo. É importante ressaltar que ambos não viram o trabalho de vídeo antes de escreverem, no máximo houve conversas sobre o que o projeto trataria e sua espacialização na Bienal. Deixei claro a eles que seus pontos de vistas não deveriam ser descritivos ou subordinados aos vídeos que realizei. Quanto às imagens do livro, são um ensaio fotográfico. Não são *frames* dos vídeos e possuem certa autonomia enquanto imagem, porque também não cumprem o papel de um catálogo ou livro que documenta a obra, mas são uma extensão dela.

As imagens captadas apresentam o abandono das edificações e perda das funções originais desses espaços. Uma delas tornou-se residência dividida por várias famílias, e outra encontrava-se fechada. Essas imagens apresentam um estado de tempo em iminência, pois muito pouco ocorre na sequência de imagens paradas, quase fotográficas. As múltiplas vistas em constante *looping* de cada uma das estações documentam as fachadas e o que há à sua volta, buscando reconstituir o espaço arquitetônico e seu entorno.

O título Boa Vista refere-se ao primeiro nome dado à Estação Engenheiro Passos, mas também a algo nostálgico, do passado destas edificações. A ferrovia relacionada às edificações documentadas passa ao lado da Rodovia Presidente Dutra³² ou BR 116³³, e faz a ligação entre as cidades do

31 Colaborou com este projeto Orlando Maneschky, realizando esta documentação.

32 “A Via Dutra é considerada a rodovia mais importante do Brasil, não só por ligar as duas metrópoles nacionais, mas bem como atravessar uma das regiões mais ricas do país, o Vale do Paraíba e ser a principal ligação entre o Nordeste e o Sul do Brasil”. Fonte Wikipédia: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Rodovia_Presidente_Dutra> Acesso em 30/07/2011.

33 “A primeira ligação rodoviária entre o Rio de Janeiro e São Paulo foi aberta pelo governo do então presidente Washington Luis e inaugurada a 5 de maio de 1928. Em 1938 foi inaugurado o Monumento Rodoviário da Rodovia Presidente Dutra.

No final da década de 1940, a industrialização e a necessidade de uma ligação viária mais segura e eficaz entre as duas maiores cidades brasileiras levaram à construção da atual Via Dutra, inaugurada em 19 de janeiro de 1951 pelo Presidente Eurico Gaspar Dutra. A BR-2, como era conhecida então, possuía pista simples em grande parte do seu percurso, e só era duplicada nos trechos entre São Paulo e Guarulhos, e na Baixada Fluminense. Durante a década de 1960 a pista foi duplicada em vários trechos. Em 1967 foi entregue a via duplicada em toda extensão, tornando-se a principal autopista do país.

Na década de 1980 o tráfego na Dutra foi aliviado pela construção, pelo governo paulista, de uma via expressa entre São Paulo e Guararema, denominada de Rodovia dos Trabalhadores, atual Rodovia Ayrton Senna. Esta via foi prolongada na década de 1990 até à cidade de Taubaté, sob o nome de Rodovia Governador Carvalho Pinto. Diversas personalidades faleceram em acidentes na Via Dutra, tais como Francisco Alves (1952), na altura de Pindamonhangaba e o ex-presidente Juscelino Kubitschek (1976), nas proximidades de Resende. Em março de 1996 a operação da rodovia foi concedida e atualmente é administrada pela empresa Nova Dutra S/A, a qual realizou obras de melhoria e ampliação da pista, como marginais em São José dos Campos”. Fonte Wikipédia: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Rodovia_Presidente_Dutra> Acesso em 30/08/2011.

Rio de Janeiro e São Paulo. O som proeminente que se ouve na trilha de cada vídeo é o desta Rodovia. Na edição³⁴ da trilha sonora, o som de cada uma delas foi sobreposto, constituindo uma trilha comum aos três vídeos.

A espacialização deste projeto ocorreu pela primeira vez no pavilhão da Bienal de São Paulo. O projeto consistiu numa sequência de três vídeos, projetados na altura dos rodapés da sala. Foi construída para a instalação uma sala de 20 metros quadrados, e os vídeos foram assim projetados em três diferentes paredes. A idéia de apresentar os vídeos em escala reduzida próximo ao chão visava aproximar as imagens a modelos ou maquetes, identificando-as com a disfunção original destas arquiteturas e a possibilidade de montagem das partes pelas diferentes vistas, como na idéia de um modelo.

No chão da sala foram colocadas almofadas grandes para que o espectador pudesse se sentar ou até mesmo deitar-se para ver as imagens.

Esta video-instalação pensava as políticas de representação do projeto desenvolvimentista. Embora as imagens apresentassem as estações, o som era basicamente constituído pelo fato sonoro contínuo da Rodovia Presidente Dutra. Em alguns pontos do vídeo, podia-se ouvir o som do trem (carrageiro) na trilha comum que reúne o som dos três vídeos – o que passa tanto nas imagens de Queluz como nas de Engenheiro Passos e Resende.

Ao documentar o lado oposto ao da Rodovia, o das estações de trem, temos imagens durativas e poucas situações de ação ocorrendo. O que se ouve, no entanto, é a *proeminência sonora* da Rodovia, que nos vídeos não se vê. Ocorre, portanto, certa disjunção entre imagem e fato sonoro. Aqui podemos pensar na idéia de *hegemonia* como proeminência de um fato. Neste sentido, temos o fato sonoro, que é o da Rodovia Presidente Dutra. Porém, as imagens durativas das estações provocam a disjunção entre som e imagem introduzindo o elemento antagônico ou disjuntivo. O som local é realmente abafado pela Rodovia, principalmente na estação de Resende. Na de Queluz, pela localização mais afastada da Dutra, não se ouve o som desta Rodovia.

Dada a edição sonora, que amalgama todas as três trilhas, temos o som da Rodovia como um dado constante da trilha final. Neste sentido, o som desta Rodovia é o fato hegemônico (que produz uma “imagem” ou presença constante da Rodovia, mas que não aparece enquanto imagem nos vídeos) da instalação. Creio que é nesta relação sonora com as imagens durativas e quase fotográficas das estações que ocorre o fator antagônico e disjuntivo. Podemos pensar também, com relação ao problema da *face*, como um problema de representação instaurado por Rosalyn Deutsche e que será discutido no Capítulo III deste tese. A *face* pode ser traduzida aqui como forma política da idéia de representação, na medida em que a instalação não constitui um ponto de vista privilegiado, mas problematiza as instâncias desse lugar total da representação – sobretudo do que seria o desenvolvimentismo no país (suas qualidades de projeto bem sucedido). O fato sonoro produz, também, uma condição para pensarmos a *face invisível* daquelas arquiteturas. Sua constância nos vídeos e sua presença-ausência podem produzir outro espaço narrativo. De certa forma, a narrativa que justificaria a produção daquelas imagens não se dá de forma linear, mas subentendida à estratégia instalativa das imagens.

Segundo Rodrigo Guéron, a política da imagem tempo está “[...] na liberação dos corpos dos clichés. E antes, e em primeiro lugar, do grande cliché do Iluminismo: a redução da política a assuntos de Estado ou à lógica ‘sociedade civil x Estado’”³⁵. No caso do projeto *Boa Vista*, esta “imagem da representação” do que seria o projeto desenvolvimentista em seus aspec-

34 A edição de som e imagem deste projeto foi realizada por Wagner Morales.

35 GUÉRON. Rodrigo. *A imagem-tempo como potência política do cinema*. Concinitas ano 10, volume 2, número 15, dezembro 2009. (143-152) p. 151.

tos positivos que geralmente são os pontos de vista mais difundidos, não fica explicitada, o que apresentaria uma posição ou visão triunfalista de representação da História, mas sim um ponto de vista crítico (na medida em que, neste trabalho, as imagens apresentam-se em diversos planos, distanciamentos e posições distintas e também porque os objetos desta representação são o passado em ruínas, as estações de trem). Neste sentido, as imagens-tempo que passam nos vídeos ocorrem de acordo com um dos aspectos do que Guéron apresenta como político da imagem-tempo. Para ele: “[...] *Um dos aspectos da operação política do cinema da imagem-tempo é que ele reencontra a subjetividade em meio as totalizações; ou pelo menos está a sua procura*”³⁶.

36 Id., *ibidem*. p. 151.

Boa Vista. *stills* dos vídeos.

Boa Vista. Detalhe da vídeo-instalação. 25ª Bienal de São Paulo. 2002

AUDIÊNCIA
E REFLEXIVIDADE
PARA UMA
ESTÉTICA-POLÍTICA

(IN)AUDÍVEIS

Capítulo 1

O GIRO EM FALSO DAS VÍDEO-INSTALAÇÕES: O DOCUMENTAL E O POLÍTICO.

Projetos de arte contemporânea cada vez mais aparecem relacionados à ordem do documental¹, quer seja pela produção das imagens, quer seja por sua apropriação (fotografia, vídeo e cinema documental). A exemplo disso, citarei a exposição realizada em São Paulo em 2003, no Paço das Artes, *a respeito de SITUAÇÕES REAIS*², curada por Catherine David e Jean-Pierre Rehn, que evocava práticas documentais, estéticas e políticas. Nesta exposição, os trabalhos eram pensados a partir do documento/documentário, o que por sua vez engendrava a tese dos curadores a respeito dos usos ou produções do documental nas obras de conteúdo *político*. Trabalhos em vídeo-instalação, como os de Chantal Akerman (*L'Autre Côté*/ 2002, 2003)³ e Pedro Costa (*No*

1 Segundo Stella Senra, este interesse atual cada vez maior pela questão documental, tanto nas artes quanto no cinema, deve-se ao interesse por temas da chamada “vida real”. SENRA, Stella. *Interrogando o documentário brasileiro*. In: Sinopse – Revista de Cinema, nº 10, ano IV, 2004. p. 89. Outra explicação para esta questão é dada por Miwon Kwon: “Preocupada em integrar a arte com o âmbito mais diretamente social, seja para reendereçar (num sentido ativista) problemas sociais urgentes, como a crise ecológica, o problema da moradia, Aids, homofobia, racismo e sexismo, ou mais amplamente para relativizar a arte como apenas uma entre as muitas formas de trabalho cultural, as manifestações de site-specificity tendem a tratar as preocupações estéticas e históricas (da arte) como questões secundárias”. KWON, Miwon. *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*. Tradução de Jorge Menna Barreto. Arte & Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA - UFRJ, número 17, dezembro de 2008, Rio de Janeiro. p. 166-187. Podemos também pensar, a meu ver, que estas práticas socialmente engajadas se utilizaram do videográfico para conceber uma crítica aos projetos *site-specific*, transformando as imagens no lugar da intervenção.

2 Ver catálogo ‘*a respeito de SITUAÇÕES REAIS*’, um projeto de Catherine David e Jean-Pierre Rehn. Abril de 2003. Paço das Artes e Exo experimental.org. Esta exposição foi um desdobramento da exposição *[based up] TRUE STORIES*, produzida e organizada em Roterdã pelo Witte de With, Centro de Arte Contemporânea em Colaboração com o Festival Internacional de documentários em Marselha e Festival Internacional de Filmes de Roterdã (janeiro-março de 2003).

3 “O tema do trabalho *L'Autre Côté* é a tentativa de mexicanos de entrarem ilegalmente nos Estados Unidos. Akerman realizou gravações nas áreas despovoadas próximas à Agua Pietra, local em que as pessoas organizam acampamentos improvisados, esperando a oportunidade de

quarto da Vanda/ 2000),⁴ tratavam da representação do Outro, em vídeo-instalações.

No filme de Chantal, era possível assistir à desesperada tentativa de mexicanos clandestinos de cruzar a fronteira com os Estados Unidos. A câmara no filme oferecia um estado de vigilância, e lhe conferia um estatuto de observação contínua.

cruzar a fronteira. Ela também filmou em Douglas, Arizona, onde fazendeiros disparam abertamente nos fugitivos, e ainda gravou a patrulha da fronteira realizando a ronda noturna, com seus oficiais caçando mexicanos com instrumentos infravermelhos. A filmagem inclui entrevistas com grupos envolvidos, tracking sequences e filmagens estáticas da paisagem e do ambiente urbano dos dois lados da fronteira. As imagens são, em parte, acompanhadas de um texto lido em voz alta pela artista. O texto escrito por um jovem mexicano narra a difícil viagem de sua mãe, que percorreu diferentes cidades da Califórnia até desaparecer no anonimato. O Paço das Artes apresenta a mesma instalação presente na exposição [based upon] True Stories no Witte de With, que, por sua vez, é uma versão da instalação exposta na Documenta 11 (Kassel, 2002)".

Este trecho explicativo da obra de Chantal Akerman encontra-se no catálogo *'a respeito de*

SITUAÇÕES REAIS' Op. cit., p. 76.

4 "Para realizar o filme *No Quarto da Vanda*, durante um ano Pedro Costa acompanhou, com uma câmera digital, a vida de Vanda Duarte, viciada em drogas. O filme inicia-se no quarto da Vanda, local em que ela recebe seus amigos, familiares, come, negocia e se droga. Ao mesmo tempo, apresenta a vida alternativa e difícil no bairro Fontainhas, uma área de Lisboa habitada por muitos imigrantes, onde se encontra o quarto de Vanda. Um dos personagens do filme afirma: "A vida não me mostrou nada a não ser o desprezo. Vivendo em casas fantasmas, abandonadas por outras pessoas. Eu vivi em casas em que nem mesmo uma bruxa viveria! Mas eu estive em casas que valeram a pena... Eu paguei mais pelas coisas que eu não fiz que pelas coisas que fiz". Este trecho explicativo da obra de Pedro Costa encontra-se no catálogo *'a respeito de* **SITUAÇÕES REAIS'**. Id. p. 77.

Chantal Akerman. *L'Autre Côté* (2002/2003). Sala da vídeo-instalação. Paço das Artes. 2003. Foto: Marcelo Lerner. Arquivo EXO.

Chantal Akerman. *L'Autre Côté* (2002/2003). Paço das Artes. 2003. Foto: Marcelo Lerner. Arquivo EXO.

Nesta instalação de Chantal Akerman, composta de duas salas separadas, era possível assistir em uma delas o filme na íntegra e na outra, fragmentos do filme divididos em três partes (projeções). A sala que passava o filme na íntegra possuía um mobiliário para sentar-se. Na outra, que continha os três excertos, ficava-se em pé, produzindo no espectador a sensação de um tempo e de uma narrativa que deveriam ser construídos por ele.

Pedro Costa apresentou um excerto de suas filmagens em *Fantainhas*, em Portugal – um material bruto retirado de seus filmes. Num bairro pobre, em transformação, ouvia-se o som das demolições – este é o som ao fundo no filme. Vanda é uma mulher doente, que faz uso de *crack* e tem um pequeno filho. Na sequência de imagens, assistia-se o que se passa do lado fora do quarto – a demolição. Dentro do quarto, assistia-se o que está em suspensão – a vida da personagem Vanda.

Chantal Akerman. Vista da outra sala que compunha a instalação *L'Autre Côté* (2002/2003). Paço das Artes. 2003. Foto: Marcelo Lerner. Arquivo EXO.

No quarto da Vanda (2000). Vista da vídeo-instalação. Paço das Artes. 2003. Foto: Marcelo Lerner. Arquivo EXO.

Irei analisar nestes trabalhos tanto a questão documental quanto a forma de apresentação ou espacialização do conteúdo discursivo das imagens. No caso das vídeo-instalações, existem algumas questões a serem ponderadas: tanto Chantal Akerman quanto Pedro Costa são cineastas realizando a passagem de projetos seus (filmes) para o campo das Artes Visuais, mais especificamente operando na categoria vídeo-instalação. Os dois trabalhos intencionavam, nesta exposição, a espacialização das imagens, de acordo com a produção de um corpo participante do espectador – não apenas no sentido da produção de uma fenomenologia destas imagens, mas também no sentido da produção crítica pelo espectador perante elas.

No caso de *No Quarto da Vanda*, era possível sentar-se num sofá com outros espectadores e colocar os *headphones* para incursão no filme. Este mobiliário simulava um espaço de conversa com a personagem Vanda. Existia uma aproximação com a personagem, pela escala das imagens, pois estavam quase em escala 1:1.

Diferente de Costa, no trabalho de Akerman, uma tela grande (a da sala que continha o filme integral) remetia à tela de cinema, uma escala em que o corpo poderia se encontrar habitando o espaço fílmico. Na sala em que se assistia os trechos de filme em pé – na qual o espectador, como dito anteriormente, controlava o tempo das imagens – observava-se uma estratégia de produção do *tempo-espaço*⁵ da obra pelo espectador, que poderia tanto se deslocar no espaço físico da instalação quanto se fixar num dado ponto e determinar assim o tempo de especiação.

É possível, a partir destes dois exemplos, pensar em algumas questões sobre o conteúdo dos filmes e de suas estratégias de espacialização. No sentido dos conteúdos, tanto em um como em outro caso podemos reconhecer os sentidos do documental e as suas estratégias de complexificar os mecanismos de identificação das obras, bem como os mecanismos de reflexividade das mesmas. Stella Senra descreve estas complexidades quando analisa esta exposição em paralelo com outras produções culturais que discutem os *rumos do documentário*⁶. Segundo a autora:

Recentemente o crítico Jean-Claude Bernardet diagnosticou o “esgotamento” do documentário brasileiro e atribuiu sua decadência à pobreza de uma dramaturgia baseada em métodos descritivos e na entrevista⁷. Em nome de uma “abertura” ao novo contexto artístico, mas também para incentivar a crítica à metodologia surrada do documentário, e às suas velhas categorias estéticas, ele pedia a atenção de todos aqueles envolvidos com esta prática para as novas atitudes artísticas que vêm promovendo a renovação do trânsito entre arte e realidade.

Esta abertura do campo cinematográfico – e principalmente do documentário contemporâneo – a outras manifestações artísticas deve ser tomada como contra-partida da recente reorientação das novas práticas artísticas na direção da chamada “realidade”. Nos últimos anos, as artes plásticas passaram não só a incorporar uma imensa variedade de materiais – no limite qualquer matéria pode ser usada pelo artista na elaboração de sua obra – como a escolher seus temas num terreno habitualmente dominado pelo documentário. Nesse contexto de transformações tão radicais, talvez seja a hora do documentário passar a considerar estas novas maneiras de negociar com o real⁸.

5 Termo emprestado de Ana Maria Tavares ao descrever suas obras e a condição de especiação das mesmas. TAVARES, Ana Maria. *Armadilhas para os sentidos: Uma experiência no Tempo-Espaço da Arte* (2000). Tese de Doutorado defendida na ECA/USP sob orientação da Profa. Dra. Regina Silveira.

6 Op. cit., p. 89.

7 BERNARDET, J. C. apud SENRA, Stella. Id. p. 89.

8 Id. p. 90.

Torna-se importante pensar sobre as relações – *mecanismos de identificação (engolfamento)*⁹ x *mecanismos de reflexividade*¹⁰ nos casos de filmes exibidos neste formato expositivo (vídeo-intalação de conteúdo documental). Penso que toda e qualquer *reflexividade* das imagens torna-se potencialmente *mecanismo de identificação* de um filme, neste caso das vídeo-instalações. Crê-se, comumente, que a espacialização das imagens pelo instalativo provavelmente promoverá a condição de um *espectador como corpo participativo da obra*¹¹; mas acredito que isto não signifique participação crítica e escolhas (aquela da produção das próprias relações com as imagens pelo espectador), mas engolfamento ou até mesmo alienação. Seguindo este raciocínio, se uma condição da prática documental é aquela que “pretende” colocar o espectador em perspectiva ou distanciamento do objeto representado, e se sabemos, de antemão, que tal condição é arbitrária (como colocada por Stella Senra) - na medida em que existe sempre o autor de uma tese por detrás das imagens, assim toda imagem constitui-se como uma posição ideológica de antemão. No caso de obras de vídeo-instalação com teor documental, ocorre uma dobra que merece ser aqui problematizada, na medida em que o conteúdo de tais trabalhos, como os que citei, é espacializado sob o viés fenomenológico (instalação)¹².

No livro *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência*, Ismail Xavier nos apresenta as posturas *estético-ideológicas* assumidas ao longo de praticamente 60 anos (da primeira Guerra Mundial ao início dos anos 1970), no discurso cinematográfico. Apresenta o discurso daquilo que é específico ao cinema, suas questões específicas, e procura colocar em confronto as diferentes posturas nos debates da prática cinematográfica.

Interessa-me particularmente quando Ismail Xavier discorre sobre o problema do *discurso cinematográfico e realidade*, a natureza do cinema, de ser aquilo ‘o que se lhe pede’, ou o que é próprio de sua natureza. A essa visão, o autor contrapõe a idéia de que o cinema ‘pode ser’ o que se lhe pede, orientado pela idéia de crítica cinematográfica. Isto quer dizer que a idéia de natureza não pode ser pensada como um *a priori*, e sim como algo que é produzido, conformado a um filme. Portanto, interessa ao autor mais do que o problema do documentário cinematográfico, como aquele cinema confundido com o que apresenta o real, o problema do cinema ficcional, como aquele que englobaria os problemas de ambos os gêneros.

[...] aquele que tem sido oposto ao cinema documentário, como se fossem gêneros nitidamente separados, seja na base : natural (espon-

9 Termo anteriormente apresentado e explicado na Introdução da tese, refere-se a montagem, efeitos de câmera etc, que colocam o espectador em situação de submotricidade em relação ao jogo visual causado por um certo efeito num filme, o efeito janela.

10 Termo apresentado na Introdução da tese.

11 Segundo Miwon Kwon: “Informadas pelo pensamento contextual do Minimalismo, várias formas de crítica institucional e arte conceitual desenvolveram um modelo diferente de site-specificity que implicitamente desafiou a “inocência” do espaço e a concomitante pressuposição de um sujeito/espectador universal (apesar de um corpo físico) tal como defendia o modelo fenomenológico”. Com isto, Kwon quer dizer que o espectador do Minimalismo é aquele que desenvolveu um corpo percebido, e que o espectador das obras de crítica institucional é aquele ao qual corresponde a crítica de gênero, raça e sexualidade. Op. cit., p. 168.

12 Donald Judd, em 1965, assim afirmaria em seu artigo *Specific objects*, no número 8 da revista *Arts Yearbook*: “...mais da metade das novas obras, as melhores dos últimos anos, não são nem pintura e nem escultura. Em geral, tem um vínculo, próximo ou distante com uma ou outra. As obras são diversas, e muito de seu conteúdo, que não é nem pintura e nem escultura, é assim mesmo diverso (...).” De qualquer forma esta categoria, que é inaugurada na pós-modernidade, já havia sido tratada por Marcel Duchamp em 1942, com uma intervenção espacial na exposição *Firts Papers of Surrealism*, entramando com fios os objetos, móveis e painéis da exposição. Esta categoria *instalação* seria pensada *a posteriori*. Porém, conforme Thomas MacEviley, esta seria a própria contradição da pós-modernidade. Para esta questão da pós-modernidade em Duchamp, ver: MACEVILLEY, Thomas. *Sculpture in the Age of Doubt*. Allworth Press, 1999. A reflexão realizada aqui sobre a categoria *instalação* interessa a esta pesquisa na medida em que se propõe fazer uma crítica de outra categoria que parte da anterior, a das *video-instalações*.

tânea)/ artificial (representação), seja na base do grau de ‘veracidade’, conforme um gênero ou outro¹³.

Para Xavier:

[...] o cinema, como discurso composto de imagens e sons é, a rigor, sempre ficcional, em qualquer de suas modalidades; sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora¹⁴.

Esta idéia de natureza daquilo que é próprio ao cinema pode ser contraposto pelo que Xavier explica do termo *janela*, como no vocabulário cinematográfico. O efeito *janela* se refere, sobretudo, ao sistema consolidado depois de 1914, principalmente nos Estados Unidos – o sistema de *montagem invisível*, que faz com que aquilo a que assistimos pareça naturalista, um discurso sem mediações. Para o autor, são três os elementos necessários para que este efeito ocorra:

[...] a decupagem clássica apta a produzir o ilusionismo e deflagrar o mecanismo de identificação. A elaboração de um método de interpretação de atores dentro de princípios naturalistas, emoldurado por uma preferência pela filmagem em estúdios, com cenários também construídos de acordo com princípios naturalistas. A escolha das histórias pertencentes a gêneros narrativos bastante estratificados em suas convenções de leitura fácil, e de popularidade comprovada por larga tradição de melodramas, aventuras, histórias fantásticas etc¹⁵.

A partir destas falas de Ismail Xavier, é possível pensar que se todo discurso é a ficção de um autor, o mesmo ocorre nas práticas documentais, mesmo naquelas que promovem a sensação naturalista, que Xavier explica como:

[...] estabelecimento da ilusão de que a platéia está em contato direto com o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente ou seja, discurso como natureza¹⁶.

Para concluir este pensamento sobre o documental e as vídeo-instalações, é necessário uma observação sobre o que se crê a respeito da condição fenomenológica do espaço, de que seria ele quem garantiria a produção de sentido crítico das imagens pelo espectador. Cabe aqui considerar se a “condição política” pensada pelos curadores, no caso da exposição anteriormente citada (*a respeito de Situações Reais*), assim como dos trabalhos por mim escolhidos a partir dela, não dependerá muito mais, ao contrário, do contexto em que estes filmes são postos – que é a tese inicial, o partido da exposição.

Minha intenção, ao escolher estes projetos de Pedro Costa e de Chantal Akerman, foi ponderar as implicações das vídeo-instalações na produção de um discurso que, extraído do real, poderá ou não ser político. No caso destes dois projetos, acredito que a tese da exposição elaborada pelos curadores – que intencionava perceber as oscilações (do dispositivo) e discutir modos de exibição e representação possíveis deste mesmo real – apoiou quaisquer indeterminações ou problemas que pudessem colocar em dúvida as teses iniciais dos trabalhos, nas espacializações individuais de cada autor. No entanto, no caso de Pedro Costa, é importante salientar que, além deste suporte da tese ou partido da exposição desenhada pelos curadores,

13 Op. cit., p. 14.

14 Id., p. 14.

15 Id., p. 41.

16 Id., p. 42.

existia um elemento *desagregador ou de disjunção* importante para a caracterização do que poderia ser o elemento estético-político – não aquele das imagens paralelas (uma apresentando um dentro do quarto e outra um fora do mesmo), mas na espacialização do som do filme, que impedia o fácil caminho de engolfamento do espectador pelo dispositivo (vídeo-instalação). No trabalho de Costa, o som desarticulado fisicamente da imagem pelos *headphones* foi o elemento que produzia as relações participativas do espectador com as imagens. Outro elemento interessante como questão para o não engolfamento é o fato de que, neste trabalho, a espacialização ocorria fora de uma sala fechada, dificultando também o espaço imersivo *a priori*.

Para refletir sobre esta problemática, a do engolfamento, que se exacerbava na espacialização fílmica, utilizarei primeiramente o que Stéphane Huchet observa a respeito da questão da alegoria atrelada ao gênero instalação. Segundo o autor, a alegoria seria a escritura de uma semelhança, desdobrada, e portanto, a arte voltada à posição de discurso. A prática da instalação, para Huchet, continua a investir na herança da escritura, para congelar sua fala. Segundo ele, “o discurso funciona sempre como pro-vocação discursiva nas instalações cuja razão estética reside no hermetismo da proposição”¹⁷.

Huchet completa este seu entendimento de *instalação* como *alegoria* através da idéia de obras que nunca escapam à vontade de significar. Como ele afirma, “A instalação alegórica remete, portanto, ao reino da metáfora semântica na figurabilidade do sentido”¹⁸.

O autor explica a alegoria clássica como a passagem do mesmo para o mesmo. Em certo sentido, para Huchet, a escritura é um *medium* utilitário, uma mensagem simples, para tornar o significado transparente. A instalação como puro efeito do alegórico (a absorção total como gênero hoje) funcionaria como a ferramenta e exposição de um pensamento sob forma figurada, o que torna o todo – o espaço e a obra – compreensível por um simbolismo concreto que abrange o conjunto de toda a narrativa, de maneira que cada elemento do símbolo corresponda ao elemento do significado.

Seguindo este pensamento de Huchet, embora ele veja nesta qualidade da instalação um sentido positivo, utilizarei este sentido de alegoria da instalação para pensar na complexidade das vídeo-instalações, dado a dobra *mecanismo de identificação/mecanismos de reflexividade* que as mesmas criam, mais visível em projetos de conteúdo documental. O uso do dispositivo instalação, como efeito alegórico, poderá servir para a afirmação de um discurso fechado, como se estivesse apartado da tese curatorial.

Segundo Miwon Kwon, as práticas artísticas atuais partem de um modelo de projeto que procurou desafiar a inocência do conceito de espaço e da idéia de *espectador/sujeito universal*, apenas possuidor de um corpo físico, como pregava o modelo fenomenológico.

Para Kwon:

Se o Minimalismo devolveu ao espectador um corpo físico, as práticas de teor crítico-institucional insistiram no padrão social de classe, raça, gênero e sexualidade do espectador¹⁹.

As práticas de teor crítico-institucional agregavam à obra um elemento de articulação entre o público e o espaço especializado da Arte, pela estratégia do desvelamento de seus mecanismos. A título de exemplo, citamos um trabalho em que há a coincidência entre a crítica institucional e o instalativo alegórico, conforme Stéphane Huchet:

17 Op. cit., p. 67.

18 Id., p. 69.

19 Op. cit., p. 168.

A instalação polêmica de Hans Haacke, outro *memento mori*, *Rembrandt's must* (1986), esta feita pela colocação do nome de grandes empresas multinacionais em torno da foto de uma multidão sul-africana sofrendo o *apartheid*, recorrendo assim ao método de apresentação alegórico. Os agenciamentos semânticos funcionam plenamente em volta da escritura²⁰.

Neste sentido, é possível voltar para a relação estreita entre *mecanismo de identificação/mecanismos de reflexividade* contida no discurso sobre o Outro, como nas obra anteriormente citadas. Este terreno crítico de desvelamento das questões que vão além do fenomenológico prepararia a dobra que ocorrerá de forma exacerbada nas vídeo-instalações com teor documental.

Estas outras noções de sujeito, que vêm das práticas crítico-institucionais, resultam na construção de discursos diversos sobre outramento, apropriadas ao problema do cinema documental pelos mecanismos de identificação operados pela lógica dos espaços especializados de arte, conforme discutirei.

Ilana Feldman, ao discorrer sobre filmes documentais em que a reflexividade aponta para a indiciabilidade do testemunhal, destaca uma espécie de *ensaísmo documental*²¹, que analisa em três filmes, que explicitaria a mediação pelo princípio da incerteza da narrativa documental e, portanto, pela oscilação entre a crença e descrença como condição espectral. O *ensaísmo documental*, segundo a autora, atravessaria as dicotomias autenticidade/encenação, realidade/ficção com relação à câmera. Segundo Feldman, o que se oculta do texto torna-se um contracampo, um negativo revelador quanto àquilo que se diz. Esta dimensão estaria mais latente no documentário, como condição excessiva, incompleta e esquiiva. Feldman trata desta condição do dar a ver pelo *mecanismo de enunciação*²².

Existe, no entanto, por outro lado, uma negatividade dos mecanismos enunciativos quanto dos discursivos nas práticas artísticas atuais, que na maioria das vezes passam também a operar como elementos transitivos nas

20 Id., p. 69.

21 FELDMAN, Ilana. "Na Contra-mão do confessional: O ensaísmo em Santiago, de João Moreira Salles, Jogo de cena, de Eduardo Coutinho, e Pan-Cinema Permanente, de Carlos Nader". In: MIGLIORIN, Cezar (org). *Ensaaios do Real*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010. [no prelo].

22 "Enunciação: Ato de produção de um enunciado. O termo designa um conjunto de operações que dá corpo a um objeto linguístico. A teoria da enunciação estuda o ato pelo qual o locutor se apodera das possibilidades de uma língua para realizar seu discurso, a transformação de virtualidades oferecidas pela língua em uma manifestação concreta. No campo do cinema, a enunciação é o que permite a um filme a partir das potencialidades inerentes ao cinema, ganhar corpo e manifestar-se. No entanto a idéia de enunciação em linguística repousa no fato de um texto ser sempre o texto de alguém para alguém, em um momento e um lugar determinados, ao passo que essas características estão longe de ser evidentes na enunciação fílmica. As teorias da enunciação permitiram levar em consideração a maneira pela qual o texto fílmico se desenha, se enraíza e se volta sobre si mesmo. A noção serve para salientar três momentos da produção do texto fílmico: o momento de sua constituição, o de sua destinação e seu caráter auto-referencial. Daí a importância, para o filme, da noção de ponto de vista. Interessar-se pela enunciação fílmica é interessar-se pelo momento em que se enquadrou a imagem e pelo momento em que o espectador percebe esse enquadramento. A enunciação fílmica é "impessoal" (Metz 1991); ela se manifesta para toda uma série de procedimentos auto-reflexivos: dirigir-se diretamente ao espectador, olhar para a câmera, comentário pronunciado por um personagem no campo ou para um observador invisível, exibição do dispositivo pela presença da câmera ou dos microfones no campo, citações de outros filmes etc., e é claro, as inscrições com informações suplementares, os títulos de início e de fim. "Em todos esses procedimentos, o filme volta-se sobre si mesmo, revela as instâncias que o organizam e faz de sua apresentação um elemento de comparação" (Metz). Pelo fato de a presença de marcas de enunciação no enunciado ameaçarem o regime de adesão à ficção, alguns teóricos opuseram o filme narrativo clássico, que privilegia o efeito engodo e a transparência esforçando-se para suprimir os traços de enunciação, a todas as categorias de filmes modernos, disnarrativos ou experimentais que ao contrário, exibem seu dispositivo enunciativo. Ver: dêitico, discurso, ficção, transparência. Bergstrom 1979; Cassetti 1986; Dayan 1984; Metz 1991; Schaeffer 1999; Simon e Vernet 1983". AUMONT; Jacques e MICHEL, Marie. Op. cit., p. 99-100.

mesmas. E isso por se tratar de projetos em que as obras, deslocadas de seu lugar de origem, passam a ser facilmente transportáveis para diversos contextos e exposições. Portanto, o que discuti anteriormente – aquilo que está na base da relação entre obra e contexto. Na leitura crítica que fiz das obras de Akerman e Costa, parti da idéia de que houve um contexto curatorial que abrigou ou mesmo problematizou toda e qualquer oscilação dos dispositivos. Isto significou que não mais se atribuiu as relações estético-políticas (participação do espectador ou produção de audiência) apenas pela interioridade da obra, como também, digamos, grosso modo, pela interioridade que se crê garantida pelo instalativo (relação da obra enquanto espaço enunciado/enunciação).

Esta transitividade é apontada por Miwon Kwon, no sentido da discursividade da obra que migraria para diferentes contextos na contemporaneidade.

Para Kwon:

[...] diferentes debates culturais, um conceito teórico, uma questão social, um problema político, uma estrutura institucional (não necessariamente uma instituição de arte), uma comunidade ou evento sazonal, uma condição histórica, mesmo formações particulares do desejo, são agora considerados como 'sites'. Isso não é dizer que os parâmetros de um lugar em particular ou instituição já não importam mais, porque a arte site-oriented hoje ainda não consegue ser pensada ou feita sem as contingências das circunstâncias institucionais e de lugar. Mas o site principal endereçado pelas manifestações atuais do site specificity não está necessariamente amarrado a, ou determinado por, essas contingências a longo prazo. Conseqüentemente, embora o site de ação ou intervenção (físico) e o site do efeito/recepção (discursivo) sejam concebidos para serem contíguos, eles são todavia afastados²³.

Transpondo estas questões de Kwon, do contextual pelo que é discursivo numa obra pode ser também pensado no sentido do alegórico como algo negatizado, na medida em que se produz, nestas transposições, a condição de uma reflexividade de efeito, como algo que pode ser aplicado a toda sorte de discurso e espacialização. Portanto, os *mecanismos de reflexividade* retornam à sua condição de estado enunciado, porém esvaziado de contexto.

Penso no caso da obra de Pedro Costa, na 29ª Bienal de São Paulo, relacionando-a à sua obra na exposição *a respeito de SITUAÇÕES REAIS*, obra anteriormente citada. A meu ver, sua vídeo-instalação na Bienal – uma mistura de três de seus filmes, sob o título de *Trilogia das Fontainhas*, não funcionou como dispositivo transposto para o instalativo e isso devido à constante interferência sonora da outra sala/parte da instalação de Costa. Seria esta uma estratégia do próprio projeto?

Como neste caso, no do projeto da Bienal, Costa não lançou mão da estratégia sonora utilizada no Paço (com o som em canal fechado). Resta a dúvida de como este dispositivo poderia manter-se em suas oscilações (por exemplo, com interferências sonoras de um espaço para o outro, nos filmes do próprio Costa, graças às salas contíguas), caso garantido pelo contexto da exposição (levando-se em consideração a relação entre obra, tese curatorial e espacialização do projeto). Sabe-se já de antemão que estas grandes mostras correm diversos riscos quanto às dificuldades de integridade contextual/conceitual de uma obra. Na exposição *a respeito de SITUAÇÕES REAIS*, as oscilações do dispositivo foram de certa forma garantidas pela curadoria, pela forma instalada da obra, mas também pela escala da mostra. Creio que neste caso da *Trilogia de Fontainhas*, a questão da escala da mostra e a espacialização do projeto para esta escala foi o que dificultou o acesso a seu

23 Op. cit., p. 172.

conteúdo pela audiência, pela dificuldade de inserção no contexto da obra pelo dispositivo.

Concluirei, aqui, que a espacialização dos mecanismos reflexivos na obra deve ser pensada de modo a que eles se façam concretos também pelo dispositivo instalativo. A passagem de uma produção fílmica para a instalativa deve levar em consideração as especificidades da *instalação*, seus riscos enquanto categoria e seus usos na arte – que conforma muitas vezes o filme de modo a homogeneizá-lo, devido à crença *a priori* na integridade de conteúdo da obra garantida pelo instalativo. Penso que a construção de um contexto para a obra seja aqui a questão política fundamental, no sentido da produção de uma estética-política (as relações da obra com sua audiência).

Capítulo 2

VIDEO-INSTALAÇÃO, CINEMA DE EXPOSIÇÃO, CINEMA DE ARTISTA, OUTRO CINEMA, EFEITO-CINEMA: NOMENCLATURAS E NORMAS DE REPRESENTAÇÃO. A REFLEXIVIDADE NA OBRA EM PERSPECTIVA (DOCUMENTAL).

Muitas são as nomenclaturas que podem categorizar trabalhos em arte pelo uso da imagem-movimento e de suas possibilidades de espacialização no contexto de museus, galerias, etc – ou seja, os espaços especializados da arte.

Jean-Christophe Royoux teria cunhado a expressão *cinema de exposição* no final dos anos de 1990, para trabalhos em vídeo-instalação em que haveria a inversão das questões da lógica espacial para a temporal. Já Philippe Dubois categoriza estes projetos como *efeito cinema*¹ e Raymond Bellour, como *Outro Cinema*². Para ele, o termo também remeteria a uma espécie de *cinema dos sujeitos*³.

Partindo destas diversas nomenclaturas, tratarei de apresentar um recorte deste panorama das vídeo-instalações atuais, realizadas por artistas e/ou cineastas, através do exemplo de obras que podem ser pensadas não apenas pela perspectiva da migração de questões do cinema para a arte e vice-versa, mas também como o lugar da espacialização de questões estético-políticas e suas ambigüidades no estado da arte atual.

A categoria *cinema de exposição* que aparece no vocabulário contemporâneo no final dos anos 1990 busca dar conta de trabalhos de imagem em movimento cuja apresentação torna-se também uma questão de montagem e *mise-en-scène*, introduzidos pelos museus e galerias de arte. Royoaux funda sua tese em uma proposição de Serge Daney – a da *imagem detida*⁴

1 DUBOIS, Philippe. “Um “efeito cinema” na Arte Contemporânea”. In: COSTA da, Luiz Cláudio (org.). Dispositivos de Registro na Arte Contemporânea. Rio de Janeiro: Capa Livraria/ FAPERJ, 2009. p. 179.

2 Id., ibid.

3 Ver: ROYOAUX, Jean-Christophe. *El momento de volver a partir: después del cine, el cine de los sujetos*. Brumaria/Prácticas artísticas, estéticas y políticas. p. 1. <<http://www.brumaria.net/erzio/publicacion/1/14.html>> Acesso: 30/07/2011.

4 Segundo Royoaux, Serge Daney foi quem identificou no filme “Os quatrocentos Golpes”; de

– e também em uma questão considerada hostil por Daney – os filmes de vanguarda. Este autor se apóia no que chama de “*a questão fundadora deste cinema que se buscaria mais além de si mesmo*”⁵, ou seja, aquele que procuraria na própria história do cinema seu embasamento.

Royoaux assim explica a imagem detida:

[...] uma transformação interna no cinema, para permitir-lhe uma nova prolongação; essa paisagem aparece mais como uma inversão, que Daney, sem crer em ‘uma continuação do cinema dentro do cinema’, foi um dos poucos, junto com Jean-Luc Godard, a perceber seu caráter inelutável⁶.

De qualquer modo, este cinema que se relaciona com as artes plásticas serviu para Royoaux pensar no cinema dentro da história do cinema, diferente daquele da *imagem detida* (aquele da *fotografia no cinema*), como ponto que partiu de Daney, porque Royoaux estava interessado, além da questão mobilidade/imobilidade da *imagem detida*⁷, na busca de *outro tempo*⁸ (a mobilidade intelectual, mental, e/ou física do espectador).

Royoaux encontra no filme *Wavelength* (Longitude de Onda), de 1967, a imagem metáfora para a *detenção da imagem* que pretende tratar, como forma de suspensão, dada a distensão (uma imagem-duração que se fixa) em 45 minutos de filme. O autor cita, também, os artistas contemporâneos Pierre Bismuth e Philippe Parreno como produtores de experiências próximas dos anos 1960, porque se interessam pela articulação entre memória individual e coletiva, em uma relação contextualizada pela ampliação de perspectiva sobre as formas de representação. Um caso mais extremo citado por Royoaux seria o da utilização de *found-footage* na contemporaneidade, como no caso de Douglas Gordon, por sua utilização de material de arquivo fílmico, como por exemplo, *24 Hour Psycho*, em que Gordon utiliza o filme “*Psicose*” de Alfred Hitchcock estendido em 24 horas de exibição.

Royoaux assim explica:

[...] o interesse no cinema implica uma ampliação de perspectiva sobre as representações, uma perspectiva sociológica que desborda da consideração das proezas de autores particulares e vai em sentido da construção de uma história cultural que supõe uma atenção à realidade enquadrada por tipos ideais⁹.

Em suma, o que o autor chama de *cinema dos indivíduos*, outro conceito por ele desenvolvido, parte, a meu ver, de uma inversão da idéia de migração do cinema para as artes, ou de uma forma que questiona outra, como veremos na tese de Philippe Dubois (2004), para seguir se interrogando sobre a produção de uma nova forma de história.

Segundo Royoaux:

Para seguir interrogando-se sobre ‘o que talvez ocorre com o cinema’, necessitaríamos então mudar de pergunta e abriremos a possibilidade de outros objetos. Mais que interrogar-se sobre a forma que nos representa o filme, teria que perguntar-se: Quais são as condições para ‘que o filme conte a minha história?’. A partir desta nova interrogação,

Truffaut, a idéia de *imagem detida*. Op. cit., p. 1.

5 Id., ibid.

6 Id., ibid.

7 Neste artigo, Royoaux afirma a questão da *imagem detida* como uma preocupação de Raymond Bellour desde 1984 - da fotografia no cinema. Id., ibid.

8 Este termo é uma remissão ao termo *outro cinema* cunhado por Raymond Bellour no “Entre Imagens” (1997). Id., ibid.

9 Id., p. 2.

enunciada por Daney, podem assentar-se novas bases para um debate frutífero entre arte e cinema¹⁰.

Para Philippe Dubois¹¹, o imaginário cinematográfico está em toda parte, e tais projetos artísticos (cinema de exposição) discorrem sobre o próprio cinema.

O autor busca, em projetos dos anos 1960, as raízes desta categoria *vídeo de exposição* ou *cinema de exposição* – com o vídeo *Global Groove*, de Nan Jun Paik. Descreve este trabalho como um espaço saturado, descontínuo e de tempos múltiplos em uma única banda, mas que também, à sua maneira, torna-se uma instalação. Para o problema do tempo, utiliza como exemplo dois trabalhos de Vito Acconci – que segundo Dubois seriam *a imagem pensada como dispositivo*. *Prying*, de 1971, na linhagem das performances daquele artista, trata do corpo e não da imagem do corpo. O vídeo é sem pausa, uma imagem contínua. Nele, Acconci tenta abrir à força a pálpebra de Kathy Dillon. Na duração intensiva do filme, o tempo se “instala”. Uma imagem sem efeitos no sentido eletrônico do termo¹².

Philippe Dubois, no entanto, separa ou opõe em funções teóricas o vídeo: as ‘obras do domínio de uma única banda’, aquelas que necessitam de um único monitor ou tela, e as que funcionam como ‘dispositivo’, as do domínio das instalações, das cenografias complexas, que implicam num espectador em múltiplas relações – físicas, perceptivas, ativas, em diversas configurações de espaço. Na hipótese de Dubois, ao se ‘pensar o vídeo’ (como estado e não como objeto) convém não somente pensar junto à imagem e ao dispositivo, como também e mais precisamente, pensar a *imagem como dispositivo* e o *dispositivo como imagem*¹³.

A idéia de dispositivo para Dubois relaciona-se, a meu ver, com aquela pensada por Bellour, na medida em que Bellour trata destes vídeos instalativos como produções em que o cinema é visto enquanto produtor de uma história cultural e, para Dubois, estes projetos instalativos organizariam estratégias em que esta condição das imagens se tornaria a própria função crítica de seu dispositivo.

O autor trata, neste texto, da passagem do final dos anos 70 para os 80, por considerar este período de mesclas e hibridizações entre o *pequeno vídeo* e o *grande cinema*. Cita os cineastas que quiseram ao menos experimentar o vídeo em suas produções: Fritz Lang e Jean Renoir (os mais clássicos), e os mais modernos, Jacques Tati, Jean-Luc Godard, Michelangelo Antonioni, Wim Wenders, Francis Ford Coppola. Para ele, a geração seguinte trabalha com as contestações formais, como Atom Egoyan e Peter Greenaway, ou temáticas, como David Cronenberg e Steven Soderberg, ou com a contestação do dispositivo, como Chantal Akerman. Mas, para Dubois, é em Jean-Luc Godard que o vídeo se torna *um instrumento cotidiano*: o lugar e o meio mesmos de sua relação existencial com o cinema e com o mundo (como imagem, memória e história)¹⁴.

Por fim, o autor localiza na forma ‘vídeo de exposição’¹⁵ ou ‘cinema de exposição’¹⁶:

[...] um conjunto de propostas de artistas que procuram utilizar diretamente o ‘material’ filme em sua obra plástica, ou inventar formas de apresentação que se inspiram (ou fazem pensar) em efeitos ou formas

10 Id., p. 5.

11 DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. Tradução: Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

12 Op. cit., p. 105.

13 Id., p. 101.

14 Id., p. 26.

15 Id., p. 106.

16 Id., p. 100.

cinematográficas (o modelo do cinema), embora tentem subverter a recepção tradicional do filme (sala escura, espectador sentado em sua poltrona, duração padrão imposta). Nessas exposições se reinventam as telas múltiplas (desdobrada, triplicada, em linha, oblíqua, em paralelo, em frente e verso), projeta-se na luz ou em objetos que não se reduzem a superfícies planas, põe-se o filme numa cadeia infinita (entramos e saímos ou melhor, passamos na hora e no ritmo que quisermos), experimentam-se novas posturas dos espectadores (de pé, sentado, deitado, móvel), explora-se a duração da projeção (breve, muito longa, infinita) etc¹⁷.

Sob outro prisma, Volker Pantenburg observa e relaciona a aproximação *arte/cinema*¹⁸ como um sintoma econômico. Faz, portanto, uma leitura da obra Harun Farocki sobre esta questão “econômica” e de campo, e que pode ser pensada para a categoria vídeo-instalação em muitos casos.

Para Pantenburg, no cinema de Farocki as diferenças entre ficcional e documental, não têm importância. Também para ele, os lugares que emolduram institucionalmente os filmes e instalações de Farocki são o encontro entre uma área comum que se desenvolve desde os anos de 1990, período em que, como ele observa, a arte contemporânea atraiu o cinema na direção de métodos e pesquisas das ciências sociais.

Neste texto, Pantenburg descreve o modo de desenvolvimento dos filmes de Farocki: pesquisas muito relacionadas à ciência ou ao *filme-ciência*, por muito tempo financiados pela Academia (na área das ciências humanas) – e que é o caso também das pesquisas de Harun Farocki.

Segundo Pantenburg:

[...] o financiamento foi cortado, e muito mais frequente do que o apoio à pesquisa externa de campos afins são as atividades com financiamento de terceiros. A arte contemporânea, ao contrário, tornou-se um ator de finanças fortes, que faz circular grandes somas. O que Farocki procurava nos Kunst-Werke, encontrou depois nas instituições como o ZKM em Karlsruhe ou Generali Foundation, em Viena, e também em uma galeria como Greene Naftali, em Nova York¹⁹.

O autor, ao contrário de Dubois, aproxima-se criticamente do conceito de *outro cinema* desenvolvido por Raymond Bellour – que descreve este *outro* como posição de alteridade, mas também como um sintoma que se verifica após a Bienal de Veneza de 1999 em trabalhos de Tony Ousler, Pipilotti Rist, Doug Aitken, Sam Taylor Wood e Eija-Liisa Ahtila.

Pantenburg aponta, no extremo oposto à tese de Bellour, a posição de Alexander Horwath (diretor do Museu de Cinema Austríaco), que acredita que o museu de cinema em Viena significa uma mostra regular da história do cinema, nas condições das salas de cinema tradicionais.

Segundo Pantenburg:

A tese é de que os trabalhos de instalação se servem há algum tempo do cinema e, em muitos aspectos, incorporam impulsos cinematográficos, de que o cinema é percebido como cinema, e nunca em contexto da arte²⁰.

17 Id., p. 28.

18 Este termo que Pantenburg designa como aquele que geralmente vem separado por uma conjunção “e” ou por uma barra, seria a base para tecer sua crítica. Ver: PATENBURG, Volker. *Sobre o Passado do Cinema no Presente da Arte. Instalações de Harun Farocki*. In: Harun Farocki: por uma politização do olhar. Catálogo da Mostra sobre Harun Farocki. Cinemateca Brasileira e CINUSP “Paulo Hemílio”. 17 de setembro a 03 de outubro de 2010. p. 163 - 187.

19 Op. cit., p. 167.

20 Sua proposta está calcada no *NormalFilm* de Bert Rebhandl. Sua idéia é de estabelecer uma inter-relação entre o filme de 400 minutos, como o de, por exemplo, Ken Jacobs, e o filme de um minuto de Peter Kubelka. Em vez de compartimentar em salas os projetos, ele pensa que o lugar

Para estas posições antagônicas de Bellour e de Horwarth, o autor sugere três modelos de pensamento. O primeiro seria a “Teoria da emancipação do cinema”, no qual retoma a crítica ao cinema como máquina de ilusão, desenvolvida nos anos de 1970. Este modelo pensa o espaço das artes-plásticas como uma abertura auto-reflexiva, como define Chrissie Illes a respeito do *Black Box* dentro do *White Cube*:

O cinema se transforma em casulo, dentro do qual uma multidão de corpos relaxados e preguiçosos é fixada, hipnotizada por realidades simuladas em uma única tela. Esse modelo é quebrado pelo desdobramento do espaço escuro do cinema no cubo branco²¹.

Para Pantenburg, seria a arte, nesta teoria de Illes, o lugar do esclarecimento e da didática. Um lugar em que o espectador estará entre distinções ou mesmo as argumentações morais:

[...] ilusão vs. quebra de ilusão, imaturidade vs. soberania, manipulação vs. reponsabilidade individual, passividade vs. atividade, anestesia não estética vs. experiência estética²².

O segundo modelo, a “Teoria da Fusão”, pensa ser o espaço da arte (sem horários fixos de apresentação, sem arquitetura rígida) aquele capaz de apresentar esta síntese entre arte e cinema. Para Pantenburg, esta teoria se relaciona com o modo de exibir do Centre Georges Pompidou nos últimos anos, reunindo mostras como a de Hitchcock ao lado de filmes de Fernand Legér – no sentido da projeção para uma nova história da imagem do séc. XX.

O terceiro modelo, o da “Teoria da Canibalização”, é assim explicado por Pantenburg:

[...] parte da idéia de que as relações no campo cultural não são exclusivamente determinadas pela nobre intenção de educar e pela busca de pontos em comum, mas são também palco para brigas abertas ou secretas por atenção, glamour e recursos financeiros. Mesmo que no verão de 2007, com a Bienal de Veneza, a Art Basel, a Documenta 12 e a Skulptur-Projekte, de Munster, tenha se formado uma imagem demasiadamente hegemônica, está claro que a arte se tornou um ator econômico central no campo da cultura. Não apenas para compras e vendas, mas também para a produção de filmes podem ser mobilizados orçamentos – como no caso de Matthey Barney – que até os anos 90 pareciam restritos à indústria cinematográfica²³.

Para o autor, os projetos de Harun Farocki tornam mais complexa esta relação entre tais teorias ou *esquematisações simplistas*. Farocki, em sua obra *Zur Bauweise des Films bei Griffith*, problematiza, por exemplo, o filme *Intolerância*, de D.W. Griffith, fazendo uma comparação de narrativa e de montagem paralelas, próprias do cinema Griffithiano. Pela *montagem instalativa*²⁴ de dois monitores colaterais, Farocki compara dois filmes de Griffith, um de 1911 e outro de 1916 – o primeiro, *Lonadale operator* e o outro, um trecho de *Intolerância*. Neste trabalho, Farocki expõe diferenças²⁵ de complexidade,

do filme é na sala de cinema. Foi o que propôs para a Documenta 12. Id., p. 168.

21 ILLES, Chrissie (2001) apud PATENBURG, Wolker. Op. cit., p. 33.

22 Id., p. 169.

23 Id., p. 170.

24 Pantenburg tece, aqui, uma relação entre este procedimento de Farocki relacionado a Griffith e, conseqüentemente, à montagem no cinema, com a tese de Raymond Bellour - que pensa ser as instalações filmicas o lugar da nova invenção da montagem paralela. Id., p. 172.

25 FAROCKI, Harun apud PATENBURG, Wolker. Para Farocki: “a montagem, uma figura de comparação expressa, teve seu ápice pouco antes do cinema sonoro, pouco antes de a língua falada estruturar – e também determinar – a progressão do filme. Hoje, pode-se voltar à montagem, aos opostos e às semelhanças, pois a idéia de uma unidade do mundo não mais vigora. Logo,

entre campo/contra-campo e *close-up*, neste intervalo de cinco anos entre diferentes filmes daquele mesmo autor.

Estas aproximações que Panterburg faz entre montagem e gesto didático de Farocki procuram assegurar no cinema o espaço e o lugar da reflexividade, na medida em que o autor crê que o profundo conhecimento de Farocki sobre esta disciplina (cinema) seja algo basilar para o tecimento de uma verdadeira construção crítica pelas imagens. Esta defesa de um pensamento didático-científico aparece em Patenbourg na medida em que escreve sobre as obras de Farocki como forma de tratamento do material fílmico pelo discurso sobre o mesmo.

Para além da relação econômica entre arte e cinema, Patenbourg parece crer que na relação entre didático-científico e imagem instalativa existe o trabalho de arte imbuído da idéia de pesquisa, não necessariamente daquela acadêmica, mas aquela que aponta para as relações não estritamente formais de um projeto, mas que possivelmente se guiará pelas relações conceituais e de cunho contextual do projeto em sua formalização. A relação didático-científica foi exemplificada por Patenbourg de modo a relacioná-la com as primeiras experiências no campo da educação pelas imagens. O autor defende, como bem apontou Bruno Meyer²⁶, que a aproximação estabelecida entre projeção simultânea e didatismo poderia se ligar diretamente com a idéia de montagem, em termos de estabelecimento de comparação, ou até mesmo de produção de contexto para tratar de imagens semelhantes, contribuindo assim para a margem de *pensamento relacional*²⁷ entre assuntos, gerando uma espécie de operação dada à mediação de antemão. Esta seria, para Patenbourg, uma forma de dispositivo possível pela aproximação arte e cinema.

Neste sentido, a colateralidade, pela aplicação didática-científica, é apontada como algo estratégico por Panterburg, nas obras de Farocki:

[...] intersecção exata entre história da arte e pré-história do cinema. Nos avanços realizados desde 1873 por alguns historiadores da arte, que fizeram da lanterna mágica e da prática da projeção dupla de diapositivos parte essencial de suas aulas, foram desenvolvidos argumentos que podem ser transferidos para a utilização da dupla projeção cinematográfica por Farocki²⁸.

Ao pesquisar sobre a leitura crítica realizada sobre a categoria ou o concei-

tudo igual à semelhança estará acabado". "Vergleich über ein Drittes". <http://farocki-film.de/verglein.htm>. Id., *ibid*.

26 Sobre o pensamento relacional, Patenbourg escreve: "Através da projeção de obras de arte na sala de aula, todos os alunos podiam ver ao mesmo tempo a figura e os detalhes de que se tratava na palestra. [...] Na projeção simultânea de duas 'representações-relacionadas' ele reconheceu um grande valor didático, e quase duas décadas depois de Heinrich Wölfflin já conseguia isso não com o uso de dois projetores, mas montando duas imagens no mesmo diapositivo. Além disso, as obras deviam ser representadas em grande escala, isoladas e com moldura negra, para aumentar o efeito da imagem". (Ingebotg Reichle: Medienbrüche, in: *kritische Berichte* 1/2002 [Themenheft: Die Bildmedien der Kunstgeschichte], p. 40-56: 44.) Sobre reconstrução histórica, ver sobretudo os textos de Heinrich Dilly e – estimulada pela nova questão dos media técnicos na prática da história da arte – Dorothe Haffter: "Die Kunstgeschichte ist ein technisches Fach" apud PATENBURG, Volker. Op. cit., p. 186.

27 Podemos constatar esta operação no projeto CINEMAQUETE de minha autoria. Tratarei deste projeto no Capítulo III deste tese, em que apresentarei este projeto de vídeo como um dos projetos da tese em que defendo – como uma das obras em perspectiva (documental), aquelas que pensam que o contexto e a participação são pressupostos fundamentais para a produção política na atualidade da arte.

28 Segundo Patenbourg: "Com diferente ênfase, Bruno Meyer, Herman Grimm e seu seguidor Heinrich Wölfflin reivindicavam desde a década de 1870 uma divulgação da arte apoiada nos media. Independente do local do original e sobretudo em tamanhos e perspectivas diferentes, uma pintura ou escultura podem ser mostradas na sala de aula para um grande número de pessoas. A decomposição analítica em detalhes (que fazem pensar nos *close-ups* cinematográficos), a comparação estilística como Farocki a opera e a divulgação a um público, cuja disposição lembra a de um cinema, têm aqui uma pré-história alternativa institucional". Id., p. 179.

to de vídeo-instalação, é incontornável não recorrer às reflexões de Martha Rosler, a partir da história da vídeo arte. A autora propõe a passagem das obras em vídeo de um momento utópico aos seu desdobramentos nos anos de 1970, momento que se definiram os caminhos para a institucionalização e a categorização da vídeo-instalação.

Para Rosler, o vídeo significou, de início, um desafio às institucionalizações, por ser um meio portátil das imagens e porque supunha um desafio aos espaços sociais de produção artística.

Para desenvolver sua crítica, a autora baseia-se nos conceitos de *mídia* e de *mito*. Rosler explica que, no início, o vídeo pôde ser uma posição utópica e alternativa aos meios de comunicação de massa, gerando assim uma condição mais autoral diante de imagens de toda sorte. Em suas primeiras versões, foi muito utilizado como espécie de *continuum* ou mesmo como dispositivo que documentava uma série de projetos artísticos. Neste sentido, para Rosler, havia pouca atenção ao papel desta mídia. Para a autora, a falta de crítica e sua museificação foi parte de um processo de preocupações com a essência do meio, uma posição modernista de oposição entre ciência e tecnologia²⁹.

Em sua tese³⁰, Martha Rosler aponta ser o discurso da tecnologia o mito construído em torno da vídeo-arte. A autora analisa a missão auto-imposta da arte de colocar o vídeo diante de suas fronteiras e de suas aproximações com a fotografia, o cinema e a televisão, ao mesmo tempo em que neutralizou seu contexto de reflexão (sua relação contextual) acerca da recepção das obras. Assim, Rosler designa como *assimilacionista* a história deste meio, na medida em que os artistas trabalhavam com a vídeo-arte já dentro do sistema, com obras museológicas, distante de uma negatividade social das primeiras obras.

Segundo Martha Rosler:

A museificação tem incrementado a importância das instalações, um gênero que converte o vídeo em escultura, quadro ou natureza morta, posto que a instalação só pode existir dentro dos museus, os quais demonstram sua abertura a alta tecnologia acolhendo dentro de seus muros montanhas de obedientes e glamurosos equipamentos tecnológicos (isto tranquiliza aos artistas, aos curadores, aos museus e galerias e também potenciais colecionadores). O corpo curatorial, como nos influentes festivais de vídeo, distingue também gêneros dentro dos meios de tal modo que o vídeo se encaixe dentro das categorias tradicionais de classificação do cinema: vídeo documental, biográfico, de viagens, formal-abstrato, de processamento de imagens e agora, também, de terror, de baile, de paisagem (e quem sabe também de música)³¹.

O que mais interessa a esta tese, a partir da crítica desenvolvida por Martha Rosler, é a relação entre a institucionalização das vídeo-instalações com os procedimentos que se organizam em torno desta mesma categoria, em termos do instalativo ou dos processos de exibição destas obras. O que a autora mais destaca a respeito das consequências da museificação seria o que determina como “*valores de produção*”. Este termo é por ela associado à normatização dos modos de ver, expor e produzir. Neste sentido, podemos pensar neste dispositivo e sua conformação total às demandas de produção da obra como puro interesse pelo valor de exposição da mesma.

Diante deste impasse, no entanto, Rosler crê em *práticas comprometidas*

29 ROSLER, Martha. “El video: más allá del momento utópico”. In: CARRILLO, Jesús (ed). “Imágenes públicas, la función política de la imagen”. Trad. Eduardo García Agustín. Barcelona: Gustavo Gilli, 2007.

30 Id., p. 294.

31 Id., p. 304.

das socialmente³², fora dos museus, em colaboração com outros produtores, distante das instituições de arte.

Uma questão que deve ser considerada ao pensarmos nas vídeo-instalações como categoria e em suas nomenclaturas possíveis é o que Claire Bishop, em seu livro *Installation*³³, tece enquanto consideração crítica às vídeo-instalações no tópico *Vídeo Atopia*. Nele, ela trata das formas de engolfamento do espectador pelo espaço instalativo, retomando, para isto, o texto *A Cinematic Atopia*³⁴ de Robert Smithson (1971), e traçando reflexões sobre a relação Cinema e Arte. Robert Smithson já havia escrito neste seu texto a respeito de suas impressões de engolfamento do espectador pelo *aparato cinematográfico* – a relação passiva, sentado, assistindo o filme. Para Smithson, o escuro da sala suspende a realidade, removendo-nos do mundo, enquanto o corpo encontra-se subordinado à visão. O sentido de *entropia* (termodinâmica) que envolvia toda sua obra compreendia uma espécie de fusão do espaço com o sujeito. Este conceito caro a Smithson encontra-se também em suas idéias sobre Cinema.

Segundo Bishop, Smithson desenvolve este artigo depois de ser influenciado pela teoria Marxista e pelo pensamento psicanalítico francês e inglês de um círculo de intelectuais de esquerda nos anos de 1970. Para a autora, a chave deste encontro com essas teorias estaria nos escritos de 1975: o *The Imaginary Signifier*, de Cristian Metz, e o *Visual Plesure and Narrative Cinema*, de Laura Mulvey, em que ambos teóricos tratam do *aparatus* cinema pela idéia de prazer – na identificação do olho com a câmera pelo espectador. Claire Bishop compara esta preocupação de Smithson com a situação-cinema à preocupação com o *aparatus* em Roland Barthes em seu texto *Leaving the Movie Theatre*, que compara o ato de assistir a filmes a ser hipnotizado.

Bishop defende sua tese sobre as vídeo-instalações a partir desta noção do *aparatus ou surroudings*. É este, para ela, o impulso por detrás das obras de vídeo-instalação: “*um duplo fascínio com a imagem na tela e a sua condição de apresentação*”³⁵. Para a autora, esta condição de apresentação de muitas destas instalações seria a produção de uma percepção crítica por parte do observador, em diversas versões de uma narrativa. Este seria o caso, para Bishop, de um grupo de artistas (Isaac Julien, Eija Liisa Atila e Stan Douglas, etc) interessados em colocar o espectador entre a imagem e a *situação-cinema* de forma física.

Para a autora, esta geração difere-se da dos anos de 1970 – de artistas como Martha Rosler, Vito Aconcci e Joan Jonas. Para estes artistas, o vídeo representaria, como visto na fala de Martha Rosler, uma alternativa à televisão. Os trabalhos se apresentam como oposição, pela idéia de frustração do espectador e do não prazer visual e voyeurístico, como refutação ao meio televisivo.

O terceiro modo de operar as vídeo-instalações, segundo Bishop, seria pelo viés estreito com a mídia/meio. Claire Bishop comenta o que para a historiadora Ana Wagner seria o modelo em que opera Bill Viola, pela imersiva

32 Este, no entanto, não é o único modelo que defendo nesta tese, na medida em que acredito na relação entre lugares de produção, difusão e audiência dos projetos. Esta questão poderá ser vista no projeto JUNTAMENTZ – realizado por mim no ano de 2006 num tópico descritivo de meus projetos em vídeo e que tratará das relação entre representação e dispositivo como questão política. Veremos que este projeto foi por mim construído pela negativa, na medida em que colocava em questão às práticas de *community-based-art*, pela experiência que as mesmas ofereceram, nos diversos projetos já realizados por outros autores e pela já elaborada crítica sobre os mesmos. No entanto, esta mesma construção pela negativa, deu-me a liberdade de testar os limites de produção e recepção deste projeto, tanto na comunidade, como na universidade e finalmente na galeria e ou exposição (espaços especializados da arte).

33 BISHOP, Claire. *Vídeo Atopia*. *Installation Art: a critical history*. Routledge, NY, 2005. p. 94.

34 SMITHSON, Robert and Jack D. Flam. “Cinematic Atopia”. In: Id. *The Collected Writings*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1996.

35 Op. cit., p. 95.

experiência do espectador, mimeticamente engolfado em dois níveis: “consumido pela escuridão e emergindo das sombras pelas silhuetas na tela”.³⁶

Este duplo movimento do trabalho de Viola, descrito por Bishop, refere-se tanto a uma forma de operar pelo viés da mídia, quanto para descrever exatamente um projeto seu, *Tiny Deaths* (1993).

Por fim, a autora utiliza os trabalhos de Janet Cardiff, *Playhouse* e *Paradise Institute* (2001), para tratar do som como o elemento que poderia ser o vetor discordante da idéia já pré-concebida de engolfamento pelas vídeo-instalações. Bishop analisa como nestes projetos de Cardiff, que simulam salas de cinema, o som é pré-gravado colocando o espectador numa espécie de exterioridade do filme, ambientando-o aos sons comuns a uma sala de cinema. Esta estratégia seria, para a autora, um comentário bastante diverso dos outros sobre a *situação-cinema* ou *apparatus*.

Creio que este projeto de Cardiff citado por Claire Bishop se organiza como possibilidade de relação entre arte e cinema pela exclusão da característica de engolfamento do espectador. Podemos pensar a idéia de engolfamento promovida pelas instalações também pelas dimensões sociais da participação, como em seu livro *Participation*. Esta compilação de textos organizada por Bishop tem por objetivo pensar a quebra da especificidades das mídias a partir dos anos de 1960, relacionando-as ao que chama de formas *sociais*³⁷, aquelas que buscam a aproximação da arte com o cotidiano. Ela detecta na documentação fotográfica originada pelas *performances* o colapso de distinção entre o *performer* e sua audiência.

Este formato participativo, no entanto, abrirá, segundo a autora, o caminho para os projetos dos anos de 1990 e para a idéia de comprometimento político ou politização nas artes plásticas.

Toda esta questão do *aparatus* ou *situação-cinema* devolve-nos à categoria de *cinema de exposição*. Em seu texto ‘*Um efeito Cinema*’ na *Arte Contemporânea*, Philippe Dubois (2006) retoma a questão mais aprofundadamente. O autor trabalhava havia dois anos com Jacques Aumont no Centre de Recherches en Esthétique du Cinema e des Images (CRECI), da Universidade de Paris III, sobre os termos ou nomenclaturas para este cinema: Cinema de exposição, Outro Cinema, Pós-cinema e Terceiro Cinema.

Neste mesmo artigo, o autor lembra que foi Jean-Christophe Royoux, em seus textos para a revista *Omnibus* (1997) e *Art Press* (2000), o primeiro a usar a expressão *cinema de exposição*, até se usar jornalisticamente o termo *pós-cinema* (o que misturava a questão do fim da sala de cinema, com o fim da película e a digitalização galopante, com o mercado de DVD e difusão de filmes na internet). Para Dubois, no entanto, é evidente que a questão da identidade ou da natureza do próprio cinema é a de uma natureza que se sente questionada, em vias de desaparecimento.

Dubois assim questiona:

Nessas transferências e deserções, ocorridas no plano das instituições que traduziria os interesses nos termos de Bourdieu de legitimação simbólica, quem ganharia o quê?³⁸

Para o autor, este *efeito cinema* se organizaria em torno de quatro configurações estruturantes, ou quatro componentes do cinema: o desenrolar das imagens, a projeção, a narrativa e a montagem³⁹.

36 Id., p. 99.

37 A autora comenta estas *social forms* como um lugar em que não mais existe a clara distinção entre profissional e amador e produção e recepção. BISHOP, Claire. *Participation*. Whitechapel London. Cambridge, Mass.: MIT, 2006. p. 10.

38 Op. cit., p. 182.

39 Id., p. 180

Para Dubois é preciso questionar se

o que vemos nas exposições (ainda) é cinema? Foi o cinema que migrou (Païne, 2001), como se diz, abandonando suas salas escuras por outras mais luminosas de museu – por que, com que propósito?⁴⁰

Para o autor, no entanto, os verdadeiros mediadores entre o cinema e as artes plásticas seriam os cineastas experimentais.

Ligia Canongia (1981) levanta os antecedentes dos filmes de artistas que encontram na vanguarda do cinema uma *reação direta contra os filmes de roteiro e estrelismos*⁴¹, o que significava, portanto, trabalhar a imagem como uma das instâncias mais importantes do filme. Segundo a autora, foi Fernand Léger (em *Funções da Pintura*, 1965) quem teria definido este cinema de vanguarda que influenciaria os filmes de artista. Para Léger, os filmes de vanguarda se arriscariam fora do circuito comercial e dos parâmetros de linguagem de tal cinema para investir em linguagens específicas, mesmo a custo de serem chamados de cinema de autor. De toda forma, para Canongia, este cinema de artista teria encontrado neste lugar de experimentação algo que transporia as especificidades das artes e do cinema, formando assim uma terceira mídia.

O que interessa a esta pesquisa a respeito das nomenclaturas e seus antecedentes nas vanguardas, que aqui ordenei, é que é neste cinema que as formas que se interpenetram teriam no som (sonoridade), como visto no exemplo de Cardiff dado por Bishop, sua motivação. Segundo Ligia Canongia, foi Léopold Survage, em 1914, quem primeiro descreveu um projeto abstrato de cinema pictórico como algo análogo à música. A música seria o elemento mais *audível* e, portanto, aquele que alcançaria mais profundamente a relação obra e público, confrontando a rigidez dos mídia, como por exemplo a pintura e o objeto.

Para Canongia:

A expansão do espaço de intervenção do artista, a absorção dos problemas de metalinguagem dentro da experiência estética como campo de pesquisa, repropôs ao cinema uma espécie de espelho, onde imagens e produção de imagens pudessem conviver, postas em um único circuito. Não que o cinema, com isso, tenha se tornado um instrumento passivo, de registro de ações e performances, mas assim como a fotografia e o vídeo-teipe, tornou-se um novo utensílio para a proposta de expansão do universo criativo⁴².

Canongia aponta como nos anos 1920 cresceu o número de artistas pintores interessados pelo cinema, a exemplo de Man Ray, Léger, Duchamp, Moholy-Nagy, Salvador Dalí, Picabia. Mas teria sido no Dadaísmo (por volta de 1950) que os filmes perdem seu aspecto de ludicidade para se tornarem experimentações que se projetavam diretamente/contra o espectador ouvinte, pela violenta oposição ao cinema industrial (*de espetáculo atraente para a vista ou sonoridade sedutora aos ouvidos*)⁴³, em autores como Maya Deren, Willard Maas, Kenneth Anger, Stan Brakhage e Norman McLaren.

Segundo Canongia, nos anos 1960, o desenvolvimento do *outro cinema* e sua relação com a pesquisa em artes visuais se estreitou. O movimento Fluxus intervém no movimento New American Cinema. Artistas e cineastas americanos trabalham juntos em espécie de cooperativa, como formação de um cinema político.

40 Id., p. 182.

41 CANONGIA, Ligia. *Quase Cinema. Cinema de Artista no Brasil, 1970/1980*. Arte Brasileira Contemporânea. Caderno de Textos 2. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981. p. 8.

42 Id., p. 10.

43 Id., ibid.

A autora, no entanto, diz ser os anos de 1970 a época em que o cinema de artista e o cinema experimental tomam consciência de algo importante para o que pretendo tratar nesta tese – o desafio às *normas de representação*. Isto seria o que Bellour percebera como a constituição de um novo dispositivo. Segundo Canongia:

O cinema de artista trabalha exaltando as características perceptivas da imagem cinematográfica e opondo o tempo narrativo novos critérios de ordenamento e orientação. O espectador é solicitado perceptivamente a analisar as imagens e as situações que lhe são apresentadas, a imaginar, antes de reconhecer, os elementos de coesão e de desenvolvimento do filme, a viver uma experiência diversa; passando a atuar como ator, mais do que como espectador... O público do cinema de artista, é em geral, o das galerias de arte. Um público restrito, pode-se dizer especializado... desta forma o filme é 'lido', reportando-o a um determinado contexto de trabalho⁴⁴.

Deste modo, Canongia separa as intenções do cinema de artista, do cinema experimental e do cinema independente. Mas para a autora, mesmo que na produção marginal da época muitos cineastas estivessem preocupados com a recusa de trabalhar o filme numa chave técnica vendável, estes cinemas se encontram no lugar da resistência à estrutura do espetáculo, na abertura da linguagem cinematográfica e sobretudo com a não identificação com a idéia de *representação*⁴⁵, ou seja de liberação da imagem do *verossímil fílmico*⁴⁶.

Para Raymond Bellour (2005), muitas razões levam atualmente mais e mais cineastas em direção à instalação em galerias e museus. Bellour descreve que esta realidade é de uma maioria de ocidentais, com raras exceções, como Abbas Kiarostami. E isso se explica, segundo ela, pela evolução da tecnologia do vídeo digital, da internet e do DVD. Bellour cita como precisa a tese de Dominic Paine⁴⁷ de que a instância mais profunda deste processo se deve ao fato de que o cinema moderno já tendia a “se expor”, encontrando no museu seu prolongamento natural. Trata-se do fato de que este foi o cinema da reflexividade, aquele que procurou, através de seus mecanismos de representação/apresentação, trazer o espectador para a relação mais constitutiva do filme. Podemos entender que as operações de disjunção entre imagem, som e texto nestes filmes provocavam uma consciência da audiência, no sentido de criar abertura para a sua construção narrativa e imagética.

Outra questão apontada por Bellour para esta continuidade do cinema no museu é a da desobrigação da narrativa, como já havia nos filmes de cineastas como Kiarostami. Agnès Varda, por sua vez, afirma que o dispositivo permite “não contar uma história”⁴⁸. Outra explicação dada por Bellour seria a de Harun Farocki⁴⁹, ao falar sobre seu filme *Vidéogrammes d'une révolution* (1992, 147'), como o último de seus filmes distribuídos em salas de cinema, em que a audiência não passava de um espectador na platéia em seu dia de estréia. Para Farocki, no entanto, os visitantes de uma exposição têm uma

44 Id., *ibid.*, p. 14.

45 Veremos que este conceito de desafio às *normas de representação* e mesmo da *liberação do verossímil fílmico* será melhor aprofundado no Cap. III desta tese, aquele sobre o conceito de *estética-política*, de modo a organizar o pensamento sobre as imagens calcado nestas experiências contextuais e de construção da participação do espectador nos projetos áudio-visuais.

46 Canongia explica que este cinema experimental se difere do de autor (aquele que se move dentro do mercado, percorrendo o espaço das contradições do sistema oficial de representação cinética) na medida em que busca hipóteses diferenciadas de escritura fílmica, e na medida em que busca um afastamento do mundo visual institucionalizado, trabalhando sobre a variação do suporte, do campo da visualidade e das estruturas de linguagem. Id., *ibid.*, p. 15.

47 PAINE, Dominic (2002 : 71-8). apud BELLOUR, Raymond. “Um pouco mais de real”. In: COSTA, Luiz Claudio (org). *Dispositivos de Registro na Arte Contemporânea*. Tradução: Astrid Toledo. Rio de Janeiro: Contra Capa/FAPERJ, 2009.

48 VARDA, Agnès apud BELLOR, Raymond. Op. cit., p. 167.

49 FAROCKI, Harun apud BELLOUR, Raymond. Id., *ibid.*

idéia menos cristalizada como imagens e sons devem ser articulados.

Raymond Bellour se pergunta: “*Como definir o que acontece com o visitante que é capturado, em relação à experiência do espectador de cinema?*”.⁵⁰ E responde:

A instalação teria a função de levar a pensar, estando-se mais perto de si mesmo, em decorrência do mais real que ela oferece, segundo seu próprio artifício e o espaço que ela convida a entrar.⁵¹

Para exemplificar esta condição da proximidade com o espectador pelas instalações, Bellour recorre ao exemplo da vídeo-instalação *Les veuves de Noirmutier*⁵² de Agnès Varda. Podemos concluir que, para Bellour, especialmente neste trabalho de Varda a instalação se torna o meio mais propício à espacialização física do fato sonoro, que constituirá o lugar da abertura da obra para o espectador.

Seguindo o pensamento de alguns dos autores acima descritos, considero que nestas transposições estratégicas de *imagem-tempo* como disjunção (som e imagem) nas instalações (o lugar de potencialização das imagens, mas também o lugar das estratégias de imersão), as vídeo-instalações, grosso modo, produzem potencialmente uma espécie de engolfamento em que o espectador se vê atacado pela profusão de telas e imagens, encontrando-se destituído de uma possibilidade de interação mais crítica ou produtiva. Bellour, no entanto, tratou aqui, ao citar a obra de Varda, de um projeto em que dispositivo e forma fílmica se combinaram e produziram uma obra com conteúdo estético-político. Neste sentido, um dispositivo bem sucedido.

É certo que não é o caso de afirmarmos de antemão que a separação do canal sonoro do da imagem, em termos físicos na instalação, garantiria o estado estético-político. Podemos pensar, por exemplo, em outras estratégias, como a do trabalho de Anri Sala *Le Clash* (2010) para a 29ª Bienal de SP, em que a apresentação de seu filme em um único canal se tornou, a meu ver, um dispositivo muito bem sucedido, pois a estratégia disjuntiva da obra se realizou pelo objeto sonoro instalado fora da vídeo-instalação no pavilhão da Bienal: uma pequena caixa de música que deveria ser movimentada pelo espectador passante no pavilhão, ativando assim a engrenagem sonora referente também à sonoridade do filme dentro da sala – a música *Shoud I*

50 Op. cit., p. 173.

51 Id., ibid., p. 173.

52 “Imaginem-se 14 monitores mais ou menos espalhados no espaço, formando os quatro lados de um retângulo, cuja proporção é a mesma de uma tela de cinema, bem como de uma pintura ou foto horizontal. Em cada um desses monitores, uma mulher se dirige aos visitantes que escolheram uma das 14 cadeiras dispostas no espaço, como se a tela tivesse sido descolada e decalcada no chão. As cadeiras que formam a primeira fila são mais baixas, para que todos possam ver. Em cada uma das cadeiras, há um fone de ouvido. Cada uma dessas mulheres, viúvas, conta sua história. A narrativa é pontuada por raras perguntas em off da mulher que as escuta. Esta, cuja localização se adivinha apesar das poucas informações, está no segundo monitor da linha de baixo, à esquerda. É a única que nada diz, mantendo o olhar fixo em seu espectador. Podemos vê-la de perto, numa praia cheia de algas marinhas, ou a distância, sentada numa espreguiçadeira, ao lado de uma cadeira vazia. Não diz nada, mas canta em off sobre a imagem dessa praia nua, dessa água que vai e vem. Trata-se do poema-canção “*Démons et mervilles*” [demônios e maravilhas], de Jacques Prévert. A câmera, sustentada por uma mão amadora, avança repentinamente e mostra um homem sentado na areia, um belo rosto terno e cansado que tenta sorrir. Quando a voz vacilante entoia as palavras “restam duas pequenas ondas”, antes dos últimos versos, a câmera de Agnès Varda quase alcança os olhos de Jacques Demy. Cada uma dessas entrevistas-confissões dura de três a cinco minutos. O tempo que levamos para passar de uma cadeira para outra nos permite escutar outra vez a música que une as histórias e sobretudo, retornar a imagem central, que forma uma tela íntegra no interior da grande tela descontínua. Na praia vê-se uma mesa alta. Vestidas de preto, as viúvas giram incansavelmente em torno dessa mesa, aproximam-se do mar e deixam o quadro. Nesse momento, inicia-se uma sequência em que elas entram e saem do quadro, passando cada vez mais perto da câmera; algumas a encaram de olhos bem abertos, enquanto outras, ao contrário, evitam-na”. Descrição da obra feita por Raymond Bellour. Id., p. 165-166.

Stay or Should I Go?, da banda The Clash. Esta estratégia criava uma relação espacial da vídeo-instalação com o prédio da Bienal, produzindo assim uma relação contextual.

Anri Sala. *Le Clash*. 2010. Caixa de música. Vista da instalação. 29a Bienal de São Paulo. fotografia: Susannah Magers.

Anri Sala. *Still* do filme *Le Clash*. 2010.

Este trabalho de vídeo-instalação carrega o que, a meu ver, seria uma questão fundamental para a possível quebra da categorização ou nomenclatura (vídeo-instalação, cinema de exposição, etc), porque tem espacialidades distintas e temporalidades diferentes também no mesmo projeto.

Para pensar mais aprofundadamente esta relação das temporalidades e espacializações de um projeto como forma de quebrar com a categoria ou nomenclatura, utilizarei outro exemplo que considero bem sucedido como dispositivo – é o caso de Pedro Costa. Trata-se de um excerto de seu filme *Juventude em Marcha*, apresentado em sua exposição individual *Volver a Casa*, no espaço Matadero em Madrid. No excerto, ele apresenta uma cena em que Ventura (um dos personagens de seus filmes) atua para câmera, como que lembrando-se de uma carta enviada para um possível amor de um outro tempo e lugar. Em seu longa metragem *Juventude em Marcha*, temos este mesmo texto (a carta) diversas vezes apresentado como narrativa constitutiva ao filme, como questão *diegética* já problematizada no filme e que se espacializaria como *extra-diegético*, enquanto objeto para ler/ver na instalação.

Nesta instalação, no entanto, Costa coloca ao lado do excerto projetado em *looping* a carta escrita à mão (por Ventura?) – um documento? E isso coloca a obra em perspectiva (*documental*)⁵³ toda a ficção do filme. A carta, neste excerto, torna-se o roteiro de Ventura para aquela *atuação*, numa estratégia de Costa de colocar o dispositivo em camadas diversificadas de leitura, distanciadas do espaço da pura imersão fílmica.

É interessante falar de um outro projeto, que considero também como dispositivo bem sucedido, nos mesmos termos das obras anteriormente citadas (Sala e Costa). Trata-se de uma obra de Philippe Parreno no Centre Georges Pompidou, realizada em 2009.

53 A obra em perspectiva (*documental*) seria também aquela que não se renderia facilmente à categorização.

Carta. Exposição *Volver a Casa*. Matadero, Madrid. 2009. fotografia: Raquel Garbelotti.

Pedro Costa. Exposição *Volver a Casa*. Matadero, Madrid. 2009. fotografia: Raquel Garbelotti.

Philippe Parreno realizou um filme⁵⁴ através da idéia de câmera em *travelling*. No filme, a câmera segue a partir de um trem, filmando as imagens que passam do lado de fora, cenas de pessoas paradas, como em *stills* fotográficos, invertendo o movimento daquilo que normalmente se filma. Mais do que as *imagens-tempo*, invertidas por ele, pela atuação de seus personagens que vão sendo encontrados na paisagem, e da câmera que os capta pelo *travelling* do trem, o espaço instalativo se desfaz ao término do filme, que descortina o dispositivo e reapresenta o espaço da sala, como um lugar físico – o ponto de partida da próxima sessão. Ou seja, quando o filme termina, o espaço da exposição se abre como espaço instalado. As cortinas que cobrem a sala sobem pelos vidros laterais do Beaubourg, e a luz se acende como na sala de cinema. O dispositivo de projeção torna-se visível e aparente, por estar protegido numa caixa/vitrine de vidro. O mesmo movimento, mas ao contrário, ocorre quando o filme se inicia. As cortinas automáticas se fecham, e o filme começa.

Deste modo, entre o término e o início do filme, temos o espaço vazio de imagens, mas repleto dos elementos instalativos que remetem à sala de cinema: a tela em branco e o projetor. Qualquer usuário do lado de fora do Pompidou podia ver ao espaço encerrando-se pelas telas, e desvelando-se em lugar para a recepção de um filme. Mas assistir ao que se passava na sala era uma experiência tal qual a do cinema.

Pretendo, por fim, comentar esta relação disjuntiva e ao mesmo tempo contextual nos trabalhos que mencionei. No trabalho de Anri Sala, o objeto caixa sonora também se espacializa além do filme. O objeto sonoro é, no entanto, distanciado da instalação, mas transforma toda a mostra em contexto para sua obra, o que a meu ver ocorre também com a carta de Ventura, do longa metragem para a instalação de Pedro Costa.

No caso de Parreno, a apreensão do dispositivo demanda diferentes tomadas de posição, pontos de vista, para apreender o dispositivo como um todo. Em todo caso, temos nestes três exemplos a produção do espaço fílmico pelo espectador. Não necessariamente pela idéia de disjunção no filme, como apresentada pelo cinema moderno, mas pela idéia de *extensão do trabalho no espaço e no tempo*, dentro e fora do dispositivo fílmico da instalação.

Cabe pensarmos a **hipótese da tese**: a obra (*em perspectiva documental*) que, por sua vez, parte da dúvida do instalativo como o lugar da participação crítica do espectador e como o lugar que garantiria o político das imagem-movimento.

Acredito que os formatos de reflexividade atuais possíveis seriam aqueles da obra *em perspectiva (documental)*. Esta hipótese por mim desenvolvida foi aqui também testada através da leitura crítica que realizei dos três projetos de vídeo-instalação (Anri Sala, Pedro Costa e Philippe Parreno).

Foi possível constatar que se estiver a **obra em perspectiva (documental)**, os mecanismos de reflexividade poderão produzir uma narrativa constituída pelo espectador neste campo *extra-diegético*. Podemos pensar o que fundamenta a obra *em perspectiva (documental)* como algo que pode ser estendido não apenas no espaço, mas também no tempo e vice-versa, fazendo com que a mesma possa ser percebida como projeto.

54 O filme “June 8, 1968” estava na mostra “8 Juin 1968 – 7 Septembre 2009” no Centre Georges Pompidou em 2009, curada por Christine Macel. O filme de 70 mm tem aproximadamente 8 minutos. “Filmed and projected in 70 mm, the film evokes the trip made from New York to Washington D. C. by the train transporting Robert F. Kennedy’s coffin, two days after his assassination”. (Filmando e projetado em 70 mm, o filme evoca a viagem realizada, de N.Y. para Washington D. C., pelo trem que transportou o caixão de Robert F. Kennedy, dois dias depois de seu assassinato). Esta descrição do trabalho encontrava-se no folder da exposição. <www.centrepompidou.fr> Acesso em agosto de 2009.

vista do interior da instalação de Philippe Parreno. Centre Georges Pompidou. 2009. fotografia: Raquel Garbelotti.

Projektor. Filme de 70 mm. Exposição de Philippe Parreno. Centre Georges Pompidou. 2009. fotografia: Raquel Garbelotti.

vista exterior da instalação de Philippe Parreno. Centre Georges Pompidou. 2009. fotografia: Miro Soares.

vista do interior da instalação de Philippe Parreno. Centre Georges Pompidou. 2007. Fotografia: Miro Soares.

CINE-MAQUETE depois do Quase-Cinema (Helio Oiticica) e do HISTOIRE(S) DU CINÉMA (Jean-Luc Godard)

A análise desta obra se voltará, entre outras questões, ao problema da localização e deslocalização – o lugar político das imagens. Mais especificamente, tratarei da migração do dispositivo cinematográfico do cinema para a arte contemporânea. Dessa forma, é fundamental analisar o lugar que o corpo (do espectador) gera a partir da suposta crítica à forma de *dispositivo ritual imutável*⁵⁵ (sala escura e espectador sentado) que as vídeo-instalações realizam (montagem, cenografia do espaço e remontagem dos projetos áudio-visuais no espaço especializado da arte – galerias e museus). Partindo destas colocações, pretendo pensar se o uso de um dispositivo deslocado do contexto de origem (do cinema para os museus e galerias) garante a produção das *imagens-movimento segundo a reflexividade*⁵⁶, e enquanto dispositivo crítico.

Tanto os projetos de Hélio Oiticica (*Cosmococas*)⁵⁷ quanto o *Histoire(s) du Cinéma*⁵⁸ de Jean-Luc Godard são pensados aqui a partir do ponto de vista da arte, porque se trata de propostas filmicas contextuais.

Segundo Ligia Canongia (1981), foi a partir da década de 1960/70 que se desenvolveram no Brasil muitas pesquisas com som e com filmes (super 8 e 16 mm) no campo da vídeo-arte. Mas, ainda de acordo com a autora, estas pesquisas de artistas enfrentaram dificuldades institucionais pela recusa a idéia de obra única.

Walter Zanini assim analisa esta questão:

No Brasil, a vídeo-arte enfrentou/enfrenta as mesmas dificuldades dos demais novos *media*, com a particularidade evidente da raridade e do ainda elevado custo de aquisição do aparelhamento básico imprescindível. É necessário ressaltar alguns outros ângulos que caracterizam o ambiente de preconceitos em que se produz entre nós esta recente linguagem de arte. A crítica, quase sempre de atitude convencional, acolheu geralmente com desinformação ou frieza essa investigação, pouco ou nada assimilando ou já lhe oferecendo um epitáfio deslum-

55 Ver: DUBOIS, Philippe. *Cinema, Video, Godard*. Tradução: Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

56 O termo reflexividade, desenvolvido por Silvio Da-Rin, fala-nos do sistema de crítica ao modo de representação Hollywoodiano (regras de continuidade e montagem transparente). Segundo o autor, no sistema auto-reflexivo se exibem as marcas e funções sociais a que se presta o filme. Ver: DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido, tradição e transformação no documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2006. p. 169. Este termo também é utilizado por Hal Foster, que trata da importância da reflexividade vigilante para a produção de projetos de Arte Contemporânea com sentido crítico. Ver: FOSTER, Hal. “El artista como Etnógrafo”. In: Id. *El Retorno de lo Real. La vanguardia a finales de siglo*. Trad: Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2001.

57 Assim Cauê Alves descreve o projeto denominado de **quase-cinema**, COSMOCOCA – *programa in progress* : “... uma série de filmes compostos por trilha sonora e projeções de sequências de slides num ambiente especialmente construído. A imprevisibilidade gerada pela participação do público e pelo desdobramento do programa em diversos ‘blocos-experiências’, CC1, CC2, CC3..., impede a constituição de uma obra estanque, com procedimentos fechados. Um dos objetivos da Cosmococa é criticar ‘a unilateralidade do cinema- espetáculo’ e se opor à passividade do espectador”. Op. cit., p. 2.

58 *Histoire(s) du Cinéma*, filme de Jean Luc Godard.

brado. Conhece-se, por outro lado, a posição dos museus, onde têm sido raríssimas as oportunidades oferecidas à pesquisa ou à simples manifestação dos trabalhos situados no plano dos intermédia. Os comentários de que a vídeo-arte é uma alternativa de arte ‘importada’ ou ‘colonizada’, que não se plasma ou adapta a ‘nossa realidade’, também fizeram-se ouvir falaciosamente nesta parte do mundo em que os que assim pensam pertencem igualmente a uma sociedade urbana que não pode prescindir da televisão, do telex, do computador ou dos satélites artificiais. O espírito doutrinário centrado em preocupações ideológicas ultra-regionalistas não tem no entanto, as mínimas condições filosóficas para impor a sua vontade à marcha irreversível da história moderna.⁵⁹

É possível refletir, a partir da fala de Zanini, sobre a relação contextual da vídeo-arte com o momento de experimentação dos anos 1970. Esta relação contextual pode ser pensada ao lado da mudança drástica ao que Zanini aponta. Ao contrário do que ocorreu no início, constata-se, hoje, a absorção acrítica das vídeo-instalações, como mais uma categoria, pelos espaços especializados da arte. Podemos também aqui retomar o pensamento de Martha Roesler (2007) sobre o contexto da vídeo-arte nos EUA nos anos 1970 para pensarmos esta relação anos 1970/atualidade, na arte brasileira. Roesler parece ter uma impressão parecida com a de Zanini, ao afirmar que as primeiras manifestações foram uma atitude de ruptura com as mídias ou categorias absorvidas. Na defesa de Zanini à pesquisa das *intermídia*, ele parece recorrer à possibilidade (utópica?) do museu acolher tais pesquisas, porém sem formatar os modos de operação das obras de arte – o que seria o papel do arquivo e pesquisa no museu. Neste sentido, existe uma forte marca de contemporaneidade em seu discurso, ao entender o lugar da recepção do espectador pela obra como da constituição de um contexto para esta – em minha opinião, como atitude política.

Cauê Alves, em seu texto *Hélio Oiticica: Cinema e Filosofia*, desenvolve uma crítica quanto aos aspectos lúdicos do Projeto Cosmococa na medida em que estes podem ser vistos segundo o autor como “uma infantilização ou alienação dos aspectos políticos dos anos de 1960, associados à liberdade e emancipação do sujeito”⁶⁰. Neste artigo, Alves trata de um esgotamento da utopia dos anos 1960 na medida em que as Cosmococa não produziram um programa crítico, à maneira de outros projetos de Oiticica.

Tal contradição das Cosmococa, apontada por Alves, sua diferença de posicionamento crítico em relação aos projetos de Oiticica dos anos 1950 e 1960, e seu esvaziamento crítico em posteriores remontagens pelos museus e mostras, são questões que interessam a esta tese, assim como interessa também a dúvida em relação ao fenomenológico enquanto dado para a participação, enquanto garantia de um corpo “percebedor”.

Segundo Alves:

O aspecto lúdico de Cosmococa, se às vezes parece apostar numa infantilização, embrenha-se também num comportamento um tanto alienado, diferente daquela participação dos anos 1960 que estava associada à liberdade e emancipação do sujeito. Trata-se aqui da transição de uma utopia dos anos 60 para a consciência de que ela não se cumpriu e que, se não estava esgotada, se esgota aos poucos⁶¹.

59 ZANINI, Walter apud CANONGIA, Lúcia. Op. cit., p. 19. Esta descrição de Zanini foi feita para o catálogo do 1o Encontro Internacional de Vídeo-Arte, em São Paulo, em 1978.

60 Op. cit., p. 2.

61 Id., p. 2.

Entendo que a questão estético-política se encontra menos na relação fenomenológica da obra, como apontado por Alves (como aquela que garantiria o lugar da experiência pelo espectador), do que na transposição contextual/temporal das questões que cabem à condição de experimentação/experiência, que a obra de Oiticica buscava. A meu ver, quando Alves busca a relação entre o projeto e obra de Oiticica em seus escritos e leituras filosóficas, está também em busca destas relações contextuais.

Para Alves:

Cosmococa não chega a ser um programa crítico, pois essa consciência é vivida no trabalho como dilaceração e não como projeto deliberado⁶².

Creio que as palavras de Zanini reiteram o contexto em que a obra está, como mencionado por Alves – contexto este que por fim foi perdido nas transposições do projeto CC⁶³ para a atualidade, e em suas remontagens nos museus.

Cabe no entanto, aqui, pensar a relação entre a Cosmococa de Oiticica e o projeto CINEMAQUETE por mim realizado como uma espécie de resposta ao legado das questões do vídeo e do cinema levantados por Oiticica em seu projeto do ano 1970.

Para melhor tratar deste legado de Oiticica, por mim entendido aqui também como lugar de reapropriações e críticas que o CINEMAQUETE tece às Cosmococa, utilizarei as descrições de Cauê Alves a respeito do conteúdo imagético deste projeto, que deveria ser operado pelo espectador, como queria Oiticica.

Em sua proposta de participação, Oiticica valoriza o fato de a TV permitir relações mais participativas entre o espectador e a obra, dando possibilidades de interação. Em frente ao aparelho de TV, que em ambientes domésticos é comum ficar ligado sem que ninguém preste total atenção em sua programação, o espectador fala, comenta e age com mais espontaneidade que na sala escura. Enquanto a TV era temida por muitos cineastas como ameaça ao cinema, Oiticica identifica pela montagem diferente, algo mais ágil e alegre, longe da 'gratuidade e chatice [que] ficara reduzida a linguagem-cinema quando se tem TV.'

Ao telespectador, caberia preencher os intervalos e completar os dados que foram suprimidos pela chamada definição vertical de linhas da TV, enquanto super definição da película de cinema se apresentaria completa e una.⁶⁴

CINEMAQUETE é, portanto, um dispositivo que retoma, em certo grau, alguns aspectos críticos destas proposições da Cosmococa, na medida em que a participação se dá, também, por uma montagem em aberto entre dois filmes distintos de um mesmo gênero cinematográfico. De certa forma, embora a maquete simule uma sala escura, por sua escala, ela também transforma os filmes em paralelo em imagens, um tanto aleatórias e abertas a toda forma de montagem mental pelo espectador. A distinção entre os projetos poderia ser pensada pelo fato do CINEMAQUETE portar imagens/filmes (a relação cinematográfica), algo totalmente possível ou comum também pela popularização do videocassete e pela forma como se assiste ao cinema em casa,

62 Id., p. 3.

63 Lúcia Canongia descreve em seu texto *A Cosmococa. Programa in Progress* (NY, 1973) como constituído de BLOCO—EXPERIÊNCIAS, com a designação de CC. De CC1 a CC5, realizado com Neville de Almeida a partir de 13 de março de 1973, inaugurando o conceito-designação de Quase-Cinema. Op. cit., p. 23.

64 Op. cit., p. 3.

o que tornou os filmes e gêneros muito dissimulados na cultura de massa. Deste modo, trabalho com o imaginário fílmico e seus gêneros nos termos do imaginário comum. Outro dado importante é pensar na questão fenomenológica⁶⁵ que se desfaz na relação do espectador com o dispositivo, pelo ato de ver/assistir individualmente ou imersivamente a um filme, mas também pela escala da maquete, já que o espectador pode ver um outro espectador vendo os filmes, em condição distanciada.

65 Esta questão fenomenológica é algo complexa. Alves, por exemplo, em seu texto sobre Oitica, fala de uma fenomenologia que estaria no exterior da obra (no instalativo) para o interior da mesma (o conteúdo, as imagens). “Do mesmo modo em CC2 Onobject, por exemplo, o livro Grapefruit de Yoko Ono, que apresenta instruções para a performance, é posto ao lado de uma tradução para o inglês do livro de Heidegger, What is a thing?, como um ícone do pensamento ocidental. Se as filosofias de Bergson, Merleau-Ponty e Nietzsche foram integradas por Oitica ao seu trabalho com propriedade, contribuindo para a construção de uma dimensão reflexiva e interrogação constante em sua obra, essa referência à Heidegger, presente em CC, tende a se aproximar mais do procedimento de justaposição de imagens, embora no arquivo de Oitica exista algumas anotações de leitura do filósofo alemão. Em Cosmococa as posições metafísicas e fenomenológicas já ruíram”. Id., p. 5. De toda forma, é necessário que se faça claro que nesta tese trato das relações fenomenológicas pelo instalativo, que engloba o espaço físico e o das imagens. Nas instalações de que trato, a relação fenomenológica que utilizo como contraponto (a que se apresenta no CINEMAQUETE, por exemplo), apóia-se mais na montagem das imagens (mecanismos de reflexividade e mecanismos de identificação), enquanto a fenomenologia do corpo no espaço torna-se mais complexo, na medida em que ora ocorre imersão e ora distanciamento deste mesmo espectador pela maquete.

CINEMAQUETE. Exposição COVER= Encenação + Repetição. MAM/ SP. 2009. Curadoria de Fernando Oliva.

Para Cauê Alves, no entanto, esta forma de produção de audiência na Cosmococa tem suas complicações quando é comparado ao modo participativo proposto por Oiticica nos anos 60.

Entretanto, essas concepções de participação do espectador que completa as lacunas da imagem nos parece restrita, pois nela toda ação do sujeito já está prevista anteriormente. Há, nesse ponto, uma grande diferença em relação à participação presente no Parangolé do início dos anos 60 em que a redescoberta do corpo é central.⁶⁶

O autor complexifica em seu texto o sentido de participação: se para Hélio Oiticica significava a completude da obra pelo espectador ou *participador* – este, não necessariamente, segundo descreve o autor, necessitaria do corpo para realizá-lo.

(...) é possível que o espectador do cinema tradicional também exerça atividade, embora não participe diretamente com seu corpo. Mesmo porque o corpo pressuposto em Cosmococa não é mais aquele corpo reflexivo que nos falava Merleau-Ponty e que se relacionava com o Parangolé, trata-se agora de um corpo que se limita a responder ao complexo de fatores que compõe o ambiente.⁶⁷

Deste modo, tratarei das duas questões levantadas até então: a da obra estético-política e suas relações com o fenomenológico. No entanto, é importante perceber que esta relação fenomenológica nos projetos de Oiticica não garantiu a mesma forma de participação crítica do espectador, em épocas distintas. A outra questão é a do contexto da obra, seus modos de exibição. A partir das reflexões estabelecidas até então nesta tese, penso que o contexto é parte fundamental de um projeto em processo e que também o trabalho não possui um *a priori* político; ou seja, o dado político não seria intrínseco ao conteúdo da obra, mas a suas atualizações e usos. Desta maneira, vejo a crítica feita por Cauê Alves, a partir das leituras filosóficas de Oiticica, e suas reverberações em seus projetos, como algo próprio à pesquisa realizada pelo artista. Se, como posto por Alves, os valores do participativo migraram de uma relação reflexiva (no sentido da descoberta do corpo) para algo mais associado a uma compreensão deste mesmo participativo como o já vivido (um corpo que se constitui através da imagem), é possível que tanto as mudanças de contexto histórico, político e cultural entre os projetos de 1950 e 1960 para os de 1970 quanto as “atualizações”⁶⁸ em mostras recentes destes mesmos trabalhos nos falem do contexto da obra como seu lugar político, aquele que garantiria a relação crítica com o espectador.

Alves assim pondera sobre a forma como Oiticica pensou a participação do espectador nas Cosmococas:

Contra a anulação do corpo que o cinema tradicional impõe, Oiticica recorre à TV, à dispersão e à um suposto ludismo. Mas a participação

66 Id., p. 3.

67 Id., *ibid.*

68 Este termo que introduzo pode estar tanto relacionado à obra, sendo repensada pelo autor em cada momento em que é exposta, quanto às relações instalativas museológicas – e que deve ser um trabalho de pesquisa (do artista e da curadoria) de como apresentar a obra contextualizando-a nos espaços especializados da arte. Neste sentido, o texto de Alves aponta para esta questão: “A alienação do corpo que Cosmococa parece injetar está ausente dos textos de Hélio Oiticica. Nesse momento, seus textos estão mais distantes de seus projetos, como se as obras não cumprissem mais as promessas do discurso ou delas mesmas. Tudo se passa como se aos poucos a escrita, na qual parece já não confiar muito, se descolasse da realização do seu Programa [...] Cosmococa, embora inserido no ideário subversivo dos anos 1970, devido às circunstâncias históricas que escapam a decisões subjetivas, além de nunca ter sido montada enquanto Oiticica esteve vivo, e também por isso, não transformou em realidade o discurso que a constituiu”. Id., p. 7.

corporal, ao invés de se dirigir às imagens do capital e do consumo, projetada nas paredes, se aproxima de uma participação recalcada, às vezes histérica, reduzida à meros sintomas corporais. Parece não haver mais descoberta e reflexão do corpo, não é à toa que as referências do artista à Merleau-Ponty desaparecem nesse período⁶⁹.

Ligia Canongia (1981), por sua vez, quando trata da Expo-Projeção 73, em que Oitica propôs uma abordagem do cinema diferente daquela institucionalizada, afirma que a idéia de NAONARRAÇÃO foi por ele sustentada (em seu projeto Quase-Cinema).

Oitica assim escreve na Expo-Projeção 73:

(...) tudo o q esteticamente retrógrado existe
tende a reaver representação narrativa
(como pintores q querem 'salvar pintura')
ou cineastas q pensam q cinema é
ficção narrativo-literária).
NAONARRAÇÃO é NAODISCURSO
NAOFOTOGRAFIA 'ARTISTICA'
NAO 'AUDIOVISUAL'.⁷⁰

O projeto CINEMAQUETE pode ser aproximado do Quase-Cinema pela idéia de quebra da narratividade fílmica constituída pelo espaço arquitetônico, mas se distancia do Quase-Cinema porque coloca o espaço que produzirá a narrativa em uma perspectiva de aproximação e distanciamento do espectador pela maquete.

O CINEMAQUETE também se aproxima e se distancia do *Histoire(s) du Cinéma* de Godard. Neste filme, como em tantos outros de Godard, o autor busca a quebra de narratividade linear do cinema pelo questionamento do verossímil fílmico, e o faz pelo uso das imagens do próprio cinema e pelos instrumentos de montagem reflexiva, próprias do cinema moderno. Neste sentido, a montagem do CINEMAQUETE propõe a montagem física, arquitetônica, através de um espaço que simula a experiência de uma sala de cinema, utilizando-se de filmes e gêneros conhecidos do cinema como uma plataforma de conhecimento e reconhecimento das imagens pelo espectador.

HISTOIRE(S) DU CINÉMA

No texto "*Introdução a uma verdadeira história do Cinema*"⁷¹, o Cinema é posto em perspectiva por Godard. Este texto é a transcrição das fitas-magnéticas gravadas de conferências de Jean-Luc Godard, proferidas em Montreal e posteriormente transformadas em livro, por sua vontade⁷². As falas foram transcritas por Line Gruyer, e depois montadas como manuscrito de viagem, na ordem das conferências.

Para os organizadores do texto pouca coisa foi suprimida:

(...) apenas as informações relativas ao curso, aos alunos, a duração de cada conferência etc., bem como as passagens parcialmente inaudíveis e cujo conteúdo não podíamos reconstituir.

Em suma, empenhamo-nos em dotar o presente texto daquela escrita em voz alta que constitui a força desta gravação. Em restituí-la

69 Id., p. 4.

70 OITICA, Hélio apud CANONGIA, Ligia. Op. cit., p. 20.

71 Este projeto gerou o filme *Histoire(s) du cinéma* de Godard.

72 Op. cit., p. 2.

tal como a ouvimos, com suas retomadas, seus desvios, suas digressões e indagações⁷³.

Estas transcrições das conferências em texto se colocaram como questões da ordem do público, da audiência, no contexto de uma pesquisa. As palestras e o modelo de exibição intencionados por Godard de alguma forma se assemelham às minhas intenções, ao produzir um dispositivo que coloca as imagens em perspectiva: trata-se das relações possíveis entre os filmes que ao mesmo tempo libertam as imagens de sua condição narrativa original, posta primeiramente pelo autor do filme e depois por mim, para em seguida serem apropriadas pelo espectador, que as relaciona a seu modo, na posição de autor.

Neste projeto que realizei (CINEMAQUETE), ocorre a construção de uma “quarta narrativa” realizada pelo espectador dos filmes em um campo *extra-diegético*, aquele fora do existente nos filmes, ou seja, uma narração atualizada e individualizada. Esta seria uma *verdadeira história*, aquela que a audiência cria ou monta e não mais a *original*. Acredito que esta condição pode ser alcançada pelo dispositivo que nomeei *obra em perspectiva (documental)*, que dá ao espectador da obra condições desdobradas em diferentes espaços e tempos, contribuindo para a produção de distintas posições do espectador diante do projeto.

Segundo Godard:

No outono de 1968, Serge Losique, diretor do Conservatório de Arte Cinematográfica de Montreal, que no ano anterior acolhera Henri Langlois, propôs continuar o trabalho empreendido por ele. Em vez de ministrar cursos tal como se faz nos dias de hoje em todas as universidades do mundo, propus a Losique considerar o assunto... como um negócio... um gênero de co-produção que seria uma espécie de roteiro de uma eventual série de filmes intitulados Introdução a uma verdadeira história do cinema, verdadeira no sentido de que se comporia de imagens e sons, e não de textos, embora ilustrados. Tanto mais que eu e Langlois já havíamos formulado esse projeto.

Desse modo o roteiro dividiu-se em vários capítulos ou viagens (dez ao todo), com um orçamento de dez mil dólares canadenses por capítulo, a serem divididos entre o Conservatório e a empresa cinematográfica que faço parte a Sonimage.

A cada viagem eu trazia um pouco de minha história e nela mergulhava, ao ritmo de dois de meus filmes por fim de mês, mas muitas vezes a água do banho me revelava algo diferente daquilo que minha memória registrara, isso porque de manhã eram projetados trechos de filmes da história do cinema que na época estavam para mim, relacionados a algo que eu fizera. E eu comentava tudo diretamente, diante das três ou quatro canadenses tão perdidos como eu nisso tudo⁷⁴.

Penso que Jean-Luc Godard elabora este projeto como um dispositivo crítico – aquele que possui uma forma de operar em aberto. Ele coloca como uma impossibilidade o total fechamento ou cercamento das aulas, como palestra didática, como estudo de história, ou mesmo como teses fechadas em suas falas. No entanto, acolhe a dúvida que sente da real eficácia de se estabelecer um dispositivo, um aparato, ou mesmo uma plataforma para se pensar o Cinema no formato de palestras, narrando a História linear (de um filme quanto do mesmo perante a História do Cinema).

Godard descreve o processo deste projeto como algo que se colocava em aberto:

73 Op. cit., p. 2.

74 Id., p. 7.

Eu tinha uma idéia... queria contar a história do cinema de maneira não apenas cronológica, mas antes um pouco arqueológica, ou biológica.

(...) E o que me interessa é exatamente ver o que fiz e em particular, já que fiz filmes, aproveitar a oportunidade para voltar a ver esses filmes.⁷⁵

Imaginei então... enfim... pensei... – vejo que é uma ilusão – que no cinema já que fiz alguns filmes, eu poderia pelo menos tornar a vê-los – porque fazer filmes consiste em registrar séries de fotos – que poderia, partir desse passado, como uma psicanálise de mim mesmo, e ver o lugar em que me encontro no cinema. Dei-me conta de que a própria história do cinema, que deveria ser a coisa mais fácil de fazer, é absolutamente impossível de ver. Pode-se ver um filme e depois falar sobre ele; é o que estamos fazendo aqui; todavia, é um trabalho muito pobre, e por isso é preciso fazer algo mais. Mas talvez não se possa fazer imediatamente.⁷⁶

Entendo que para Godard este projeto se configurou também como uma plataforma de pesquisa, de seu próprio arquivo de imagens de memória (cenas, falas, trechos de filmes). A idéia de comparação, no entanto, para ele, é algo da ordem do ver. Assistir duas coisas por aproximação talvez nos possibilite enxergar uma questão comum.

Dei-me conta exatamente ao vir aqui com Serge, de que o plano era fazer uma espécie de pesquisa; de minha parte, considerava alguns temas como o que houve de principal no cinema, que se chama - mas o pessoal não sabe o que vem a ser isto – montagem.

Esse aspecto tem que ficar oculto, pois é algo muito importante: consiste em relacionar as coisas entre si e fazer com que as pessoas vejam as coisas... uma situação evidente... quero dizer... um homem cornudo, enquanto não tiver visto outro homem com sua mulher, isto é, enquanto não tiver duas fotos, a do outro e de sua mulher, ou a do outro e ele mesmo, nada viu. Sempre é preciso ver duas vezes... eis o que chamo de montagem... simplesmente uma comparação.⁷⁷

A montagem é algo da ordem do ver, mas no sentido do determinar. Godard repete diversas vezes no texto a necessidade de situar-se com relação a outras imagens, de posicionar-se diante delas.

Dizem que é preciso não o mostrar. E acho que vou passar o resto da minha vida, ou do meu trabalho de cinema, tentando vê-lo, e antes de tudo vê-lo a mim; inclusive para ver onde eu mesmo me situo nos filmes que fiz.

Antes de assistir a Griffith e Eisenstein ou Murnau, para citar os exemplos mais conhecidos, é difícil reunir os meios materiais existentes, que são, por exemplo, passar um filme pô-lo em câmera lenta, ver num dado momento como Griffith ou outro qualquer se aproximou de um ator e o utilizou, se não inventou, de maneira um pouco metódica o plano. Como criou uma figura de estilo, como encontrou algo, do mesmo modo que determinados momentos escritores inventaram uma determinada gramática. Pois bem, é preciso ter o filme de Griffith, deter-se no filme de Griffith para identificar o momento em que se sente que alguma coisa está acontecendo... e se pensarmos, por exemplo, que aconteceu alguma coisa mais ou menos análoga, mas de maneira diferente, que é sua continuação, seu primo ou seu complemento na Rússia, por exemplo Eisenstein, é necessário encontrar o filme de Eisenstein, deter-se para identificar o momento, em seguida mostrar os dois momentos e então fazê-lo com outras pessoas, não o fazer sozinho, para ver se há realmente alguma coisa. Finalmente se não há nada procura-se em outra parte.

75 Id., p. 11.

76 Id., ibid.

77 Id., p. 12.

Tenho a idéia do método, mas não disponho dos meios. Já antes da morte de Henri Langlois... é com ele que isso deveria ser feito, ele poderia ter-me indicado com segurança – pois tinha excelente memória e conhecia muito bem a história do cinema, poderia ter-me afirmado: É preciso procurar em tal e tal filme, de tal ou tal época.⁷⁸

Quando Godard descreve o que vai além de certas dificuldades, como a de encontrar os filmes, de tê-los para apresentá-los; de buscar patrocínio e uma universidade que abrigue o projeto; além da dificuldade da montagem de instrumentos que seriam válidos para duas ou três pessoas, mas não para vinte, por exemplo, parece-me que fala da dificuldade de produzir um dispositivo que possa apresentar suas questões de forma interessante – além de discutir os filmes e sua história como sendo uma história possível e continuada a partir deles.

(...) É preciso passar o filme, não em projeção, porque tão logo o projetamos é preciso falar, é preciso dizer: “Ah, vocês lembram que há quarenta e cinco minutos vimos que... Ora isto não é interessante. O interessante é ver o filme e depois ver talvez um outro plano, mas ao mesmo tempo. Mas hoje não ousei tentar fazê-lo... Seria talvez mais interessante... acontece que não conheço bastante bem os filmes para me atrever a fazê-lo – passar para vocês um rolo de *Fallen Angel* e depois um rolo de *A bout de souffle*. É um pouco arbitrário, mas poderia ser interessante fazê-lo em pequena escala; veríamos talvez que não há nenhuma conclusão a tirar; então a gente sobe e vai procurar outro filme, precisamos de dez minutos, de um ou dois dias, se não o tivermos.

De fato, a história do cinema, se quiséssemos fazê-la seria como um território completamente desconhecido, perdido não se sabe onde; e isso devia ser a coisa mais simples, já que se trata apenas de imagens, como um álbum fotográfico. Esse álbum fotográfico existe mas não dispomos dos meios para folheá-lo. O telecinema, se precisarmos dele, está numa sala lá em cima, o projetor de análise em outro lugar...⁷⁹

Relacionar

O ato de Godard, de relacionar filmes e autores com os seus filmes sem um “critério” *a priori*, me aproxima do que creio ser eficaz para as relações produzidas por ordens e memórias individuais, neste tipo de estratégia.

Os filmes de diversos autores que correlacionei em meu projeto partem de questões que não estão exatamente expostas ao espectador do CINEMAQUETE, por mais que este veja os dois filmes em sua integridade, e busque uma resposta exata para as aproximações. Mesmo que ele perceba coerências dadas sem muito esforço, a chave para tais aproximações, de um certo modo, pouco importa, pois outras aproximações e relações podem se abrir ao espectador interessado na produção de sequências e histórias próprias. Mas isto tampouco quer dizer que não haja uma reflexão sobre os autores e filmes por mim aproximados.

Para Godard, no entanto, foi a tarefa de aproximação⁸⁰, que é também o princípio da montagem, a principal questão deste projeto:

Portanto, tudo isso era muito difícil. Então eu pensei: Bem, a primeira coisa a fazer é, afinal, rever, aproveitar esse acordo com o Conservatório; e, se interessar a outras pessoas, não me incomodo em falar em

78 Id., p. 13.

79 Id., p. 14.

80 Esta ação de relacionar pela montagem é realizada por Jean-Luc Godard em seu filme HISTOIRE(S) DU CINÉMA 1980/1998.

voz alta diante delas, pois seria mais ou menos como uma psicanálise de mim mesmo, do meu trabalho... rever diante de outras pessoas, e com elas... não o meu próprio passado mas meus vinte anos de cinema, e tentar vê-los de maneira um pouquinho diferente, ou seja, um pouco totalmente, um pouco sistematicamente, cada vez com um de meus filmes, aproveitar para rever – ou para ver, se não o vi ou se já faz tanto tempo que já nem me lembro dele – um filme ou um tipo de filme com o qual me lembro que meu filme estava relacionado.⁸¹

Neste sentido, o ato de aproximar ou relacionar questiona a indiciabilidade e a narrativa hegemônica das imagens. Podemos pensar que a produção do dispositivo crítico se dá pela produção das formas do ver. O texto publicado *a posteriori* das palestras de Godard revela o conteúdo discursivo existente na construção de pontos de vista de um autor. As questões de indiciabilidade como origem são postas em cheque quando em contato com a produção de novos outros índices, que recontextualizam discursos e propõem pontos de vista diversos. O ponto de vista hegemônico é colocado em processo de desmanche. Isto não quer dizer que a forma linear narrativa não possa produzir pensamento crítico, mas alguns dispositivos tornam aparente o processo de constituição deste campo crítico. Em seus filmes, Godard coloca-nos diante de diversas formas de mecanismos de reflexividade, assim como no seu *Histoire(s) du Cinéma*. No entanto, estas palestras e seu formato colocam-nos diante de questões anteriores ao pensamento reflexivo e seus possíveis mecanismos, colocam-nos diante do contexto.

A produção do Dispositivo CINEMAQUETE e sua reflexividade metodológica. *A obra em perspectiva (documental)*

CINEMAQUETE é um projeto constituído pelas áreas audio-visuais (cinema/video) e pela arte contemporânea. Trata-se de uma plataforma de encontro e diálogo, entre diversos autores e filmes. Os filmes podem ser editados ou apresentados na íntegra nos módulos⁸².

Nesta plataforma (CINEMAQUETE), os filmes são apresentados em aparelhos mini-dvd, embutidos em maquetes que remontam uma sala de cinema. Este *dispositivo* por mim pensado cria narrativas e diálogos cinematográficos, que podem ser recombinações.

A primeira produção de um destes diálogos foi apresentado na exposição “Projeto Estúdio”, na galeria Baró Cruz. Os filmes relacionados neste primeiro diálogo são o *SPIRAL JETTY*⁸³, de Robert Smithson (1970), e um trecho extraído do filme *NOTRE MUSIC*, de Jean-Luc Godard, em que o autor palestra sobre o que é cinema: ficção e documentário (plano e contra-plano). Estes dois filmes foram colocados em relação através das duas salas arquitetonicamente contíguas, mas também pela mesma problemática, envolvendo a possibilidade de aproximação do discurso sobre as bases do cinema (ficção e documentário).

Esta maquete possuía uma passagem de uma sala para outra, criando assim uma relação entre os espaços. O espaço proposto pela maquete retoma, pela possibilidade de visualização integral das duas salas, uma espécie de *montagem-física*, pela arquitetura proposta como modelo.

O projeto pode tanto propor cortes filmicos no próprio vídeo, quanto

81 Id., p. 14.

82 A idéia de módulo refere-se à maquete, que pode apresentar diferentes combinações de filmes, separados por gêneros, problematizando-os.

83 Para questões da idéia de filme como site ver: SMITHSON, Robert; Jack D. Flam. “Cinematic Atopia”. In Id. *The Collected Writings*. Berkley/ Los Angeles/ London: University of California Press, 1996.

cortes das narrativas pelo dispositivo - os cortes arquitetônicos, pela mudança de sala. É importante observar que cada sala do CINEMAQUETE possui sua própria estrutura espacial e seu próprio fone/áudio, que faz as vezes do áudio da sala de cinema, para que ocorra a imersão na narrativa.

CINEMAQUETE. Audiência

CINEMAQUETE. Modelo virtual em sketchup

Para finalmente aprofundar o conceito de *obra em perspectiva (documental)*, utilizarei o que Jacques Rancière no livro *O espectador emancipado* diz a respeito do *Histoires(s) du Cinéma* de Godard.

Para Rancière, esta obra de Godard se realiza pela *mediação de outro*. Segundo o autor, a utilização em vídeo das imagens do cinema as torna passíveis de serem organizadas por Godard segundo diferentes modos de aproximação e distanciamento, constituindo campos narrativos diversos daqueles de seu lugar de origem. Este termo, segundo Rancière, poderia ser entendido como o procedimento, o *método de separação e de união* entre coisas aparentemente distintas ou distantes.

Entendo que, na medida em que utilizo um procedimento de mediação como este em Arte, ao mesmo tempo em que inscrevo um posicionamento, pois promovo o discurso ou fala, portanto uma autoria, também questiono sua forma de exposição/visibilidade e ou aberturas para a audiência.

No caso do projeto CINEMAQUETE, a maquete coloca dois filmes em escala, tanto para imersão quanto para o distanciamento do que se passa nas salas contíguas. Esta estratégia de mediação, no entanto, promove ao mesmo tempo o afastamento e o distanciamento do espectador, indicando assim uma possível operação de escolhas e construções individuais – tempo de imersão ou de distanciamento reflexivo.

Assim, ao colocar uma *obra em perspectiva (documental)*, aproximo-me do que Rancière propõe como procedimento do *outro que media*. Ambos procedimentos tornam visível o processo de produção de um posicionamento. No caso do CINEMAQUETE, opto pelo isolamento dos componentes imer-

são/distanciamento reflexivo, operados pelo junção ou não destes elementos pelo espectador.

Creio que esta operação descrita por Rancière, nas bases do *medium* ou *midia* (vídeo), quando utiliza a obra de Godard como exemplo, estende-se ao nomeio de *obra em perspectiva (documental)*. E isso porque me interessa a maquete como lugar da mediação participativa do espectador.

De todo modo, nem Godard é um autor de filmes com estratégias comuns e nem o CINEMAQUETE opera as imagens pelas estratégias comuns às vídeo-instalações. O que aproxima as estratégias, o que Rancière nomeia de *outro que media*, é o fato de Godard contar a história do Cinema utilizando imagens do próprio Cinema, ou seja, deslocando-as de seu próprio contexto e exibindo-as no mesmo dispositivo que o autor contextualiza. Ocorre algo semelhante com o CINEMAQUETE, que se constitui como um lugar crítico da espacialização da imagem-movimento em Arte (salas de vídeo-instalação), apresentada no espaço especializado da Arte (museu e galeria). Haverá, portanto, a idéia de (re)apresentação do dispositivo, como forma de *política de representação* do espaço de exibição, pela maquete. Deste modo, o vídeo e sua relação com o cinema (montagem⁸⁴ como intervenção) são estabelecidos em paralelo à montagem-física, ou seja, arquitetônica, entendida aqui como lugar da espacialização das imagens, mas também das operações da audiência.

84 Segundo Geoffrey Nowell-Smith, a *assemblage* corresponde a um agrupamento, uma ação antes do corte e da tomada de uma verdade. Portanto, *Montage* e *Assemblage* são termos utilizados para o trabalho com diversas fontes que se agrupam para a produção de um objeto. Com relação a Sergei Einsenstein, este autor considera a montagem uma ação política com referência a seus escritos, pois na época, para seus críticos, ele “deveria retratar-se” ou “deveria lidar” com a aparição do som sincronizado, que mudaria definitivamente os rumos do cinema. No entanto, para Einsenstein este diálogo sincronizado era considerado uma limitação. Segundo Nowell-Smith, a tecnologia inicial impôs de certa maneira estes limites da gravação do diálogo, de modo que aceitar estas condições do diálogo sincronizado e respeitar seus critérios convencionais seria a única forma de aceitação do público. Nowell-Smith, no entanto, discorre sobre a relação do surgimento do som no cinema com a imposição do realismo socialista pela União Soviética. Este autor descreve tais eventos como o encontro com a noção humanista de verdade rechaçada pelas vanguardas. O filme sonoro, desenvolvido no mundo todo como filme de diálogos, ganhou no contexto soviético um veículo para o populismo e pseudo-humanismo da ideologia estalinista. Nowell-Smith descreve o conceito original de montagem de Einsenstein como aquele em que o significado do cinema não era inerente a nenhum objeto filmado e portanto o veículo óbvio para a construção de significado seria o plano. Estes escritos aos quais Geoffrey Nowell-Smith refere-se são os de 1937-1940 e que interessam a esta tese. Ver: NOWELL-SMITH, Geoffrey. “Einsenstein y el montaje”. In: GLENNY, Michael; TAYLOR, Richard. S. M. Einsenstein. *Hacia una teoría del montaje*. Volumen 1. Madrid: Paidós, 2001. p.18-19.

CINEMAQUETE. Cena de NOTRE MUSIC de Jean-Luc Godard. “Projeto Estúdio” na galeria Baró Cruz. 2008. Curada por Daniela Castro.

Montagem

Segundo Eisenstein, existem dois aspectos particulares da montagem no cinema. O primeiro: os fotofragmentos da natureza são gravados; e o segundo, estes fragmentos são combinados de vários modos. Isto seria o plano e a montagem.

O plano é muito menos elaborável de modo independente do que a palavra ou o som. Assim, o trabalho mútuo do plano e da montagem é, na realidade, uma ampliação de um processo microscopicamente inerente a todas as artes.⁸⁵

O plano, considerado como material para a composição, é mais resistente do que o granito. Esta resistência é específica dele. A tendência do plano à completa imutabilidade factual está enraizada em sua própria natureza. Esta resistência determinou amplamente a riqueza e variedade de formas e estilos de montagem – porque a montagem se torna o principal meio para uma transformação criativa realmente importante da natureza.⁸⁶

Eisenstein descreve as relações do plano e da montagem como pontos integrados para a constituição do argumento. Para ele é na montagem que o autor se posiciona ideologicamente.

O menor fragmento “distorcível” da natureza é o plano: engenhosamente em suas combinações é montagem⁸⁷.

A análise deste problema recebeu cuidadosamente atenção durante a segunda meia década do cinema soviético (1925 - 30), uma atenção frequentemente levada ao excesso. Qualquer alteração infinitesimal de um fato ou evento diante da câmera se transformou, ultrapassando todos os limites legítimos, em teorias completas de documentalismo. A necessidade legítima de combinar esses fragmentos da realidade se transformou em concepções de montagem que pretendiam suplantiar todos os outros elementos de expressão do cinema.⁸⁸

Dentro de limites normais, estes aspectos fazem parte, como elementos, de qualquer estilo de cinematografia. Mas não se opõe, nem podem substituir outros problemas – por exemplo do argumento.⁸⁹

O montador

Jean-Claude Bernardet, em texto publicado na Folha de São Paulo, no caderno Mais, discute a questão da montagem e traz a idéia do *espectador como montador*.

Bernardet analisa um filme de montagem, *Nós que aqui estamos, por vós esperamos*, de Marcelo Masagão. Composto de material de arquivo, o filme fala-nos do original ou de vários originais desmontados, inseridos em uma nova montagem, um outro filme.

Nessa transposição, ele perde sua significação original, ou parte dela, e adquire outra que lhe é atribuída pelo novo contexto imagético-sonoro. O que era patético na montagem original, ou parte dela pode tornar-se cômico na nova. Se da primeira montagem, se guarda dois planos consecutivos respeitando o corte, em geral não será com a finalidade de preservar o original, mas porque a nova montagem terá como que

85 EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. p. 16.

86 Id., *ibid.*

87 Id., p. 17.

88 Id., p. 7.

89 Id., *ibid.*

contaminado a montagem anterior, o filme em elaboração contamina o filme já feito.⁹⁰

Para Bernardet, o efeito de surpresa deste tipo de montagem abole o efeito narrativo e a preocupação cronológica, e se dá como significação conceitual. Quando o espectador percebe o denominador ou denominadores em comum entre as imagens, a diferença é expulsa.

As diferenças são expulsas, o que não implica que fiquem totalmente inoperantes: a sua expulsão reforça o denominador comum. Para o espectador, é um processo que se dá no tempo, ele não começa na primeira imagem, mas na segunda ou na terceira; tendo sido rompidas a linha narrativa e cronológica, o espectador se reequilibra em outro nível, o do genérico, o do conceito.⁹¹

No CINEMAQUETE, o espectador torna-se o montador de um filme, e portanto seu autor. Ao realizar passagens pelas salas, este pode associar imagens e sons em ordens distintas de outros espectadores. A temporalidade e ordem numa suposta “montagem mental” se dá pela associação individual, pela memória das imagens anteriores e pelo tempo despendido em cada sala.

90 BERNARDET, Jean-Claude. “O espectador como montador”. *Caderno Mais, Folha de São Paulo*, 15 de agosto de 1999. p. 5.

91 Id., *ibid.*

AUDIÊNCIA
E REFLEXIVIDADE
PARA UMA
ESTÉTICA-POLÍTICA

(IN)AUDÍVEIS

Capítulo 3

DO ESTÉTICO E POLÍTICO: EXISTE UMA POLÍTICA DA ESTÉTICA?

O desafio às *normas de representação* e a liberação do *verossímil fílmico*, em ambos os casos, refere-se ao espaço narrativo posto pelo autor sem aberturas para novas construções e articulações do espectador. Isso, que é aprofundado nesta tese através do conceito de *estética-política*, ocorre de modo a organizar o pensamento sobre as imagens, calcado em experiências contextuais e de construção da participação do espectador nos projetos áudio-visuais. A fotografia é aqui pensada como o meio em que estas operações se espacializam de forma mais visível. A idéia de *mediação* é tratada como um lugar essencialmente político, tanto na estrutura de um discurso, como na produção das imagens com o sentido de representação.

Para tanto, inicialmente separo o termo *estético* do *político*, através da visão de autores como Jacques Rancière e Hal Foster. Ambos fazem uma revisão das mudanças do contexto político dos anos 1960/70 para a atualidade. Em seguida, trato da noção de contexto, assim como de suas atualizações para a produção do território político da arte. É importante observar que os diversos autores que aqui utilizo, como Deutsche, Spivak ou Laclau e Mouffe, não serão estudados verticalmente, mas postos em relação uns com os outros, especialmente no que diz respeito à sua visão de que é na estrutura da linguagem (*epistheme*) ou nos meios (dispositivos) que ocorre a relação política – a abertura para a produção de um contexto em que se deseja a partilha de idéias ou do sensível estético com o leitor ou espectador de uma obra – a audiência.

Da noção de estético à noção de político¹

Diversos projetos em arte pautados em práticas sociológicas trazem os anos 1960 e 1970 para discussão na atualidade. São práticas que têm seus antecedentes nos gêneros instalação e *performance*. Nos trabalhos atuais, entretanto, algumas operações abrem novas sintaxes ao teor sociológico e político dos projetos de arte que os antecederam.

Em 1997, Nicolas Bourriaud apresentava um grupo de ensaios sobre as práticas contemporâneas daquela década, sob o título de *Esthétique Relationnelle*. Termos como pós-produção ou laboratório fazem parte do vocabulário que se encaixa em sua *idéia relacional de arte*². Esses laboratórios experimentais revisavam as noções instalativas-museológicas e recontextualizavam o *cubo-branco*³. Para Bourriaud, a exposição é o lugar privilegiado onde se instauram coletividades instantâneas, regidas por diversos princípios: segundo o grau de participação que o artista exige do espectador, a natureza das obras e os modelos de sociabilidade propostos ou representados, uma exposição gerará “um domínio de intercâmbios” particular.

A estética relacional baseia-se na *idéia de forma ou formações*⁴, o que Bourriaud descreve como a possibilidade de encontro da arte com sua audiência. Para ele, trata-se de uma arte que toma por horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social e que tem a propriedade de agregar sujeitos em ações momentâneas e participativas, por conexões espontâneas geradas no e pelo espaço da obra.

Em 2004, Claire Bishop⁵ publicava um artigo crítico à proposta relacional apresentada por Bourriaud. Para ela, a necessidade de se pensar os *antagonismos*⁶ ou tensões no interior de práticas artísticas baseadas no campo sociológico não se encontra nas obras que compartilham desta Estética Relacional. Segundo a autora, formas relacionais correm o risco de realizar uma *revisão ou atualização acrítica* dos modos iniciados nos anos 1960, à medida que instalam espaços de agenciamento ou intercâmbio entre os mesmos e iguais visitantes do espaço especializado da arte. Questiona também a noção de presença física do visitante que, se nos anos 1960 era parte constitutiva das obras em sua *performance*⁷, na atualidade, dependendo da forma como é incluído no projeto, poderá se tornar apenas uma parte instalativa dele. Para tanto, a autora problematiza, por exemplo, a instalação/*performance*/culinária de Rikrit Tiravanija, *Untitled (Free)*, realizada na 303 Gallery de Nova Iorque, em 1992.

Para formular certas questões implícitas nas operações de uma arte de teor sociológico, Bishop baseia-se no termo antagonismo, extraído de Ernesto Laclau e Chantal Mouffe, no *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics* (1987). O antagonismo está condicionado à

1 Parte deste tópico foi anteriormente publicado na Revista Número 9 e no site do Fórum Permanente. Ver: *Revisitando um projeto político: formas relacionais, projetos discursivos e campo sociológico*. <<http://www.forumpermanente.org/rede/numero/numero-nove/revisitando-um-projeto-politico-por-raquel-garbelotti>> Acesso em 02/08/2011.

2 Para Bourriaud, “a arte relacional [...] é uma arte que toma por horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social, mais que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado”. Ver: BOURRIAUD, Nicolas. “Estética Relacional”. In: BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesus; CLARAMONTE, Jordi; EXPÓSITO, Marcelo (org). *Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001. p. 430.

3 O termo *cubo-branco* referente ao espaço especializado da Arte (Museus e Galerias) foi extensamente desenvolvido por Brian O’ DOHERTY. *No Interior do Cubo Branco, a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

4 Op. cit., p. 434.

5 BISHOP, Claire. “Antagonism and Relational Aesthetics”. *October*, n. 110, 2004, p. 51-79.

6 Id., p. 65.

7 Sobre as atualizações da *performance* e sobre o uso do termo *performance*, ver: MELIM, Regina. *Formas Distendidas de Performance*. <www.corpos.org/anpap/2004/textos/clv/regina_melim.pdf>. Acesso: 08/03/2008.

idéia de contexto. Laclau e Mouffe argumentam que para o contexto existir, para ser constituído e identificado como tal, deve demarcar certos limites: é das exclusões engendradas pela demarcação que ocorre o antagonismo. Segundo Bishop, embora *contexto* seja a palavra-chave dos projetos de Rikrit Tiravanija e Lian Gillick, é precisamente este ato da exclusão que é desaprovado pela arte relacional.

Para desenvolver seu pensamento, a autora utiliza como exemplo afirmativo de tais antagonismos os projetos de Santiago Sierra⁸, passíveis de fácil questionamento sob o ponto de vista ético pelo uso que fazem do outro em suas ações, como na obra *250 cm Line Tattooed on Six Paid People - Espacio Aglutinador, Havana/1999*. Sierra realiza usualmente ações documentadas em fotografia preto e branco, textos e vídeos. Na ação citada acima, pessoas de Havana se submetem ao procedimento de tatuagem em seus corpos, sendo pagas por isso. A tatuagem é realizada nas costas de tais pessoas – uma linha contígua que junta os corpos. Bishop afirma a literalidade do antagonismo quando elege certos projetos de Sierra que provocam a suspensão do juízo ético (*ethica* como ciência da conduta) enquanto dado necessário para seus questionamentos aos agenciamentos atuais. O uso que Bishop faz deste projeto de Sierra se inscreve como *imagem* do que ela pretende tratar como antagonismo, mas também como suspensão da *ethica* como juízo de valor, como uma conduta permeada de valores morais que excluiriam certas ações como lugar para os agenciamentos em arte.

Jacques Rancière, em seu texto *Partilha do Sensível* (2005), pensa que se deve em primeiro lugar entender os termos estética, política e ética. Para ele, seria preciso reabilitar estes termos e atualizá-los segundo as formas de arte atuais, porque o político (que compreende o estético e o ético) dos anos 1960, vindo dos discursos situacionistas, seria um ponto de partida para pensarmos o termo, mas não um ponto de chegada. O autor vê modificações tanto no regime de identificação das artes enquanto imagens representativas delas mesmas, enquanto imagens políticas, quanto nas formas de fazer, representar e operar na construção de tais imagens.

A noção de estética relacionada ao político, para Rancière, deve escapar ao recurso nostálgico de uma política ou de imagens políticas representativas do passado:

[...] talvez a trajetória do discurso situacionista – saído de um movimento artístico de vanguarda do pós-guerra, vindo a ser nos anos 1960 crítica radical da política e, hoje, absorvido no comum do discurso desencantado que compõe o avesso ‘crítico’ da ordem existente – seja sintomática das idas e vindas contemporâneas da estética e da política, e das transformações do pensamento vanguardista em pensamento nostálgico⁹.

O exercício de sair deste contexto nostálgico e atualizar a noção de político, hoje, creio se encontrar no esforço de sucessivas atualizações e entendimento do terreno, ou do contexto, pelo artista e seus colaboradores – incluindo aí a curadoria. Portanto, a atualidade contextual em que a obra cada vez se coloca é seu lugar político. Se no passado a “arte política” devia buscar lugares outros, criando assim um inimigo visível para poder atuar em oposição, hoje em dia este lugar político será sempre o do esforço em concretizar um posicionamento coerente entre uma obra e seu discurso, em seu próprio lugar de instalação, ou seja, dentro mesmo dos espaços da arte, forçados assim contra a passividade da obra em seus usos, contra o que Rancière chamaria de *indivíduo* (o lugar da obra, seu local de efeito e seu lugar

8 Op. cit., p. 70.

9 RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: Estética e política*. Tradução: Mônica Costa Neto. São Paulo: 34, 2005. p.12.

de enunciação ou de discurso oscilariam devido às diferentes posições que uma mesma obra poderá ocupar em distintos contextos)¹⁰.

Para Rancière, o político seria o lugar mesmo destas atualizações, como espaço coincidente entre o fazer e o pensar, uma vez que estaria “[...] a política ocupando todo o terreno da arte, em todo objeto de pensamento”¹¹.

Volto à questão da imagem representativa e de uma política da imagem. Rancière defini a representação como toda imagem, forma/formação que sempre torna visível uma política. No entanto, ele precisa quando houver a coincidência entre imagem e intuito de representação de um grupo, haverá também um teor ético subsumido nas mesmas.

Portanto, quanto ao regime ético das imagens (sua origem, seu teor de verdade, seus usos, seu destino), Rancière conclui:

É neste sentido que falo do regime ético das imagens. Trata-se nesse regime, de saber no que o modo de ser das imagens concerne ao *ethos*, à maneira de ser dos indivíduos e das coletividades. E essa questão impede a arte de se individualizar enquanto tal¹².

Rancière separa então o *regime ético* das imagens do *regime poético* (representativo das artes). Para ele, o sistema poético é identificado no par *poiesis/ mimeses*. Denomina esse regime *poético* no sentido em que identifica as artes - que a idade clássica chamou de “belas-artes”, no interior de uma classificação de maneiras de fazer, e consequentemente define essas maneiras de fazer e apreciar como imitações bem feitas. Chama de *representativo* a noção de representação, e de *mimeses* o que organiza essas maneiras de fazer, ver e julgar. Para ele, a *mimeses* não é a lei que submete as artes à semelhança.

É, antes, o vínculo na distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais que torna as artes visíveis. Não é um procedimento artístico, mas um regime de visibilidade das artes. Um regime de visibilidade das artes é, ao mesmo tempo, o que autonomiza as artes, mas também o que articula essa autonomia a uma ordem geral das maneiras de fazer e das ocupações¹³.

Para compreendermos melhor esta discussão de Rancière torna-se necessário pensar nas atualizações do termo político em arte. De modo geral o autor dá a chave para pensar este político pela separação do par *poiesis/ mimeses*, de modo a não deixar ocorrer um regime de visibilidades em que se crê na condição indicial da imagem ou nas posições teóricas de um texto apartado da idéia de mediação, como se houvesse um lugar neutro que nos apresenta a realidade e assim a representa.

2. Atualizações para uma arte política

Tanto Rancière nos fala da necessidade de atualizações para o sentido de político, como Claire Bishop, ao tratar do *antagonismo*, o pensa: seria o lugar que trabalharia forças contraditórias, forçando diferentes pontos de vista a conviverem.

Enquanto Bishop buscou na crítica de reabilitação do Marxismo (em Ernesto Laclau e em Chantal Mouffe) o *antagonismo* para apontar aspectos políticos da arte, Jacques Rancière teorizou a partir de raízes filosóficas

10 Op. cit. <<http://www.sescsp.org.br/sesc/conferencias/subindex.cfm?Referencia=3806&ParamEnd=5>> Acesso em: 30/07/2011.

11 Id., p.14.

12 Id., p. 12. nota 5.

13 Op. cit., p. 31-32.

sobre arte (*mimese*), política e ética (*ethos*). Mas enquanto Bishop entende este lugar do *antagonismo* como aquele que conformaria a coisa e seu contrário, enunciando um estado crítico a um contexto dado, para Rancière existirá sempre um risco da arte que vai em busca de um lugar político. Como este autor afirma:

[...] essa substituição corre o risco de operar-se dentro das categorias do consenso, levando as veleidades políticas de uma arte saída de si na direção das tarefas políticas de proximidade e de medicina social onde se trata, nos termos do teórico da estética relacional, de 'consertar as falhas do vínculo social'. Tudo se passa, portanto, como se a tentativa para ultrapassar a tensão inerente à política da arte conduzisse ao seu contrário, isto é, à redução da política ao serviço social e à indistinção ética. Tudo se passa como se fosse preciso de algum modo que a arte, para permanecer política, consentisse em ficar no interior da contradição da sua política¹⁴.

Na palestra São Paulo S.A. #3 *Estética e Política* (2004), Rancière discorreu sobre a impossibilidade de se fixar normas para uma arte política. Para ele, pelo fato de *a arte possuir suas políticas próprias*, os projetos em arte, enquanto dispositivos, passam sempre a se comportar entre dois pólos opostos, que é o que ele chama de *indecidível*. Como já apontado anteriormente, este *indecidível* se externaria mais ainda na contemporaneidade pelas distintas transposições das obras para distintos contextos, o que produziria distintos discursos, às vezes até mesmo opostos. Afinal, para o autor, "O dispositivo artístico vive, assim, da indecidibilidade de seu mecanismo e de seu efeito"¹⁵.

Ao tratar do dispositivo (lugar das estratégias internas de uma obra) como lugar da política da arte atual, Rancière relaciona-o ao contexto em que opera:

O sentido do dispositivo se torna indecidível. Torna-se uma maneira de capitalizar a indecidibilidade de um dispositivo, sua oscilação entre várias significações. Desta forma a mesma exposição pôde ser apresentada nos Estados Unidos com o título pop Let's entertain e em francês com o título Au-delà du spectacle (Para além do espetáculo). Em ambos casos, o que o espectador tinha à sua frente eram dispositivos de instalação 'imitando' os brinquedos dos parques de diversão, os mangás ou as novelas, os sons das discotecas, etc. Mas num caso a etiqueta convidava a participar de uma arte 'lúdica', consciente da inexistência de qualquer separação efetiva entre seus dispositivos e os dispositivos comerciais que ela imita. No outro, ela convidava a ver na nova contextualização desses dispositivos, nas formas de apresentação da arte dos museus uma crítica do mundo espetacular da mercadoria¹⁶.

Algumas questões levantadas por Catherine David (2004)¹⁷ na mesma palestra colocam-nos diante dos mesmos problemas: os *dispositivos* (as formas ou formatos de apresentação, contextos) e sua relação com as velocidades no mundo contemporâneo. David exprime a necessidade da heterogeneidade dos formatos de circulação e apresentação dos dispositivos fílmicos como forma de *espacializar discursos*. Para ela, a *redução das velocidades*¹⁸ seria o

14 Op. cit. <<http://www.sescsp.org.br/sesc/conferencias/subindex.cfm?Referencia=3806&ParamEnd=5>> Acesso em: 30/07/2011.

15 Id., ibid.

16 Id., ibid.

17 DAVID, Catherine. *Práticas Artísticas, práticas políticas?* [palestra realizada no SESC Pompéia em ocasião do São Paulo S.A. #3 *Estética e Política*]. Exo experimental org. 2004.

<<http://www.sescsp.org.br/sesc/conferencias/subindex.cfm?Referencia=3808&ParamEnd=5>> Acesso: 30/07/2011.

18 Este termo é usado tanto por Rancière quanto por Catherine David como o lugar em que a

fator político mais importante a ser tratado na atualidade das artes.

Neste sentido, teremos diversas práticas artísticas que passaram a pensar o que Miwon Kwon chama de desprendimento de contexto e lugar nas práticas artísticas atuais. Isto se deve tanto às necessidades de se re-endereçar as obras para outros contextos, como também para pensar criticamente este re-endereçamento. Para Kwon, todas as formas de arte *site-specific* e *site-oriented*¹⁹ tornam visíveis como o trabalho de arte está se tornando cada vez mais “desapegado” das condições físicas do *site*:

[...] desapegado tanto no sentido literal da separação física do trabalho de arte em relação ao local de sua instalação inicial e também num sentido metafórico tal como acontece na mobilidade discursiva do site em formas emergentes de arte *site-oriented*²⁰.

Não pretendo fazer uma defesa do modelo fenomenológico de arte em que a experiência do espectador, calcado nas relações contextuais com o lugar, alinha-se à obra pela instância física (instalativa) da mesma, mas pretendo pensar as velocidades e as possibilidades de mobilidade críticas dela. Ao mesmo tempo, não farei uma apologia ao modelo transitivo, porque o que interessa a esta tese é a compreensão da relação temporal e espacial de uma mesma obra em suas possibilidades de permanência crítica e política (a estética-política da obra).

Catherine David levanta as seguintes questões relacionadas às velocidades e transposições imediatas na contemporaneidade:

Como, hoje, produzir obras que não pressuponham suas condições/sistemas de recepção?

Como preparar com cuidado momentos/espacos de latência, de disrupção da ordem e da velocidade esperados (indiferença, indecidibilidade)?²¹

arte passaria a não considerar mais seu contexto, mas colocar-se-ia à disposição das constantes demandas expositivas do mercado, promovendo assim cada vez mais seus valores de exposição.

19 Os três paradigmas *site specificity* são apresentados por Miwon Kwon em seu texto *One Place After Another: Notes on site specificity*. No primeiro paradigma – o *fenomenológico*, atribuído aos artistas Minimalistas, havia a preocupação com instâncias físicas e estruturais de um *site*, ao operar um projeto em Arte. O segundo paradigma traria um contexto *crítico-institucional* da obra e os artistas não atuavam mais no espaço especializado da Arte como um lugar neutro, portanto o espectador poderia ser pensado de acordo com questões de raça, gênero etc; apontando para relações político-institucionais, para as relações dos sujeitos que atuam neste mesmo espaço especializado da Arte. Este espectador difere-se do sujeito universal e neutro relacionado com as práticas fenomenológicas, nas quais a audiência se bastava como um corpo percebido. Finalmente o terceiro paradigma, o *discursivo*, incide sobre uma complexidade de relações com seu *site*, pois este pode ser tanto um local físico, como uma comunidade ou um assunto. O *site specificity* portanto refere-se à forma com que um artista opera com relação a questões do lugar de um projeto, como de suas relações com a audiência do mesmo. No entanto, para Kwon as formas *site specificity* não competem entre si, podendo o artista estar interessado tanto em instâncias físicas e fenomenológicas na produção do projeto como nas instâncias discursivas do mesmo. Do mesmo modo, um *site* de operações não precisa estar necessariamente vinculado ao lugar físico, mas pode ser orientado para ele.

20 Isto, segundo Kwon, se deve ao contexto atual da expansão da ordem capitalista, alimentada por uma crescente globalização da tecnologia e das telecomunicações. As condições cada vez mais intensas de indiferenciação espacial e desparticularização exacerbam os efeitos de alienação e fragmentação na vida contemporânea. Ver: KWON, Miwon. Op. cit.

21 Op. cit. <<http://www.sescsp.org.br/sesc/conferencias/subindex.cfm?Referencia=3808&ParamEnd=5>> Acesso: 30/07/2011.

A hipótese de David em resposta a essas questões é a de *práticas estéticas críticas*²² não imediatamente transportáveis num contexto “universal” ou com a pretensão de ser universal, que deva ser considerada como questão crítica ao sistema da arte contemporânea.

A hipótese de Rancière é a da construção de um *estado que acomode a política da estética*²³. Trata-se do trabalho igualado à sua ociosidade, uma neutralização entre passividade e atividade (*indiferença/indecidibilidade*).

Para Rancière:

A política da arte no regime estético das artes repousa sobre o paradoxo originário dessa “liberdade de indiferença” que significa a identidade de um trabalho e de uma ociosidade, de um movimento e de uma imobilidade, de uma atividade e de uma passividade, de uma solidão e de uma comunidade.

Não existe uma pureza estética oposta a uma impureza política. É a mesma “arte” que se expõe na solidão dos museus à contemplação estética solitária e que se propõe trabalhar na construção de um novo mundo²⁴.

Portanto, para o autor, existe a diferença entre uma intenção política dos anos 1960 para a atualidade na medida em que a relação política não está na negação dos espaços institucionalizados e sim na relação da obra de arte com os seus diferentes contextos expositivos (velocidades).

Diante das duas hipóteses proponho uma terceira, que parte do questionamento de como lidar com a heterogeneidade dos formatos de apresentação, de como resistir às velocidades e necessidades de mobilidade hoje. Creio que isso se daria pela consciência das constantes “atualizações” necessárias aos projetos contemporâneos, pelos projetos que se desenvolvem pela perspectiva documental contida na obra, acomodando assim uma *política da estética*. A hipótese passaria pelo que chamo, então, de *obra em perspectiva (documental)*²⁵. Esta obra estaria interessada em promover uma dilatação espaço-temporal de suas questões. O espectador também é considerado em suas possibilidades de apreensão, que não são necessariamente dadas numa primeira aproximação com o projeto. Geralmente o projeto se utiliza de diferentes mídias em distintos tempos de exposição. Pode se apresentar como um filme e depois como um livro e também depois como instalação. Não haveria portanto uma hierarquia entre condições de apresentação que privilegiam a mobilidade o fixidez do projeto ao seu *site*. A *obra em perspectiva (documental)* se coloca em perspectiva, com a intenção de ampliar seu território crítico.

3. O conceito de político em Foster, Laclau, Mouffe, Deustche e Spivak

Para Hal Foster (2001), os projetos transgressores devem ser deixados de lado em favor de uma posição – contra-hegemônica e de resistência. Para o autor, interessa ver a sociedade não como uma totalidade, um “sistema total”, mas como uma conjuntura de práticas, sendo muitas delas contrapostas, onde *o cultural é uma arena de contestação*²⁶.

22 Id., ibid.

23 Op. cit. <<http://www.sescsp.org.br/sesc/conferencias/subindex.cfm?Referencia=3806&ParamEnd=5>> Acesso em: 30/07/2011.

24 Id., ibid.

25 A hipótese foi testada e apresentada em toda a tese. Optei por não desenvolvê-la ou apresentá-la através de imagens de projetos neste Capítulo.

26 Op, cit., p. 106.

Segundo o autor, não existem temas fixos ou genéricos de arte política, mas uma questão de especificidade histórica e posicionamento cultural. Foster entende que, muitas vezes, este tema, no presente, apóia-se no discurso crítico e de resistência, além do que permanece como a cultura moderna oficial (o que está nos museus). No entanto, segundo ele, estas oposições são parciais e abstratas. A questão é maior do que as *dicotomias moralistas e analíticas*²⁷ (em termos de bom e mal), ou formais e históricas (quando se representa a vanguarda como simples negação e a arte formalista como simplesmente autônoma).

Habitamos, portanto, uma conjuntura nova – para Foster, trata-se de uma ruptura epistêmica, uma nova ordem social formada de elementos heterogêneos que requer um novo posicionamento de arte política. Neste sentido, para ele, podemos adotar o esquema do campo triangulado de Ernest Mendel²⁸, considerando que o princípio dominante não é a academia, mas a cultura de massas, não a segunda revolução industrial e sim a terceira, e finalmente, não a revolução do primeiro e segundo mundo, mas a rebelião do terceiro:

[...] uma rebelião frente ao neo-colonialismo que pode relacionar-se ainda que de modo abstrato, com a rebelião das mulheres frente ao racismo patriarcado, e as minorias frente ao racismo, e a natureza frente a dominação incontrolada²⁹.

Aqui podemos aproximar suas questões políticas das de Ernesto Laclau e Chantal Mouffe no *Hegemonia y estratégia socialista. Hacia una radicalización de La Democracia* (1987). Para Laclau e Mouffe, é necessário ainda abandonar as teses do Iluminismo de maneira a dar conta da diversidade e multiplicidade da luta política. Os autores reclamam a redefinição de campo político e de seus sujeitos, não mais definidos pela divisão de classe. Para eles, as dificuldades do pensamento político de esquerda se pautam no trânsito que vivem as sociedades atuais. Exemplificam isso relacionando-o à crise da concepção marxista de classe operária, conjuntamente com a ilusória idéia de *vontade coletiva perfeitamente una e homogênea*³⁰. Para tanto, os autores detêm-se nas categorias discursivas, o que constituía a *primeira face*³¹, desdobrando-a em *múltiplas facetas* no sentido de constituição de uma história reapropriada. Laclau e Mouffe introduzem assim o conceito de *antagonismo*, enquanto Foster retoma Barthes pelo conceito de *mito e sua remitificação* na constituição de um campo de análise da condição contraditória e heterogênea atual. Para Laclau e Mouffe, esta crítica das superfícies discursivas do marxismo clássico se faz necessária na medida em que existe uma idéia de realidade que nos fala sem *mediações*. Ao desconstruir as categorias universais, os autores acreditam estar inserindo seu próprio discurso ou posição diante de epistemologias normativas.

Para Foster, a estratégia modernista de transgressão deve ser substituída pela estratégia de transgressão e resistência desde seu interior. Este modelo, para ele, permite-nos periodizar as estratégias de transgressão e resistência respectivamente nos termos da modernidade e pós-modernidade. O autor explica que tanto as estratégias de resistência como as pós-modernistas dão ênfase às representações culturais mais que às abstrações utópicas e analisam as filiações sociais dos textos em vez de propor uma anárquica negação da arte. Para Foster, podemos, então, falar de uma analogia

27 Op. cit., p. 108.

28 MENDEL, Ernest (*Late Capitalism*, NLB, Londres, 1978, p. 387) apud FOSTER, Hal. Op. cit., p. 109.

29 Id., ibid.

30 LACLAU, Ernesto. MOUFFE, Chantal. *Hegemonía y Estrategía Socialista: Hacia una Radicalización de la democracia*. Madrid: Siglo XXI, 1987. p. 9.

31 Tradução minha para *prima facie*.

do artista “como produtor”³²: “do mesmo modo em que este buscava negar e a alimentar o aparato produtivo das representações e formas genéricas dadas, mas investigar os processos e aparatos que as controlam”³³. Estas questões do *aparato* podem ser comparadas à produção de um dispositivo crítico pela *reapropriação do mito ou remitificação*, como quer Foster, ou pela *desconstrução das redes discursivas fixadas na história linear*³⁴, como querem Laclau e Mouffe.

Sobre a idéia de *face primeira*, podemos pensar na conferência de Rosalyn Deutsche na Feira Arco de Madrid em 2008³⁵. Deutsche fala desta *face primeira ou da aparição* citando Hanna Arendt (1958), e que a esfera pública representava o *espaço da aparição*³⁶. Assim, as artes plásticas teriam um *estatuto político de expansão da democracia*³⁷. Segundo Deutsche, outros filósofos políticos têm conectado o *espaço público à aparição*, como no caso de Jacques Rancière (o regime das visibilidades) e de Claude Lefort.

Seguindo o pensamento de Rosalyn Deutsche, as noções de *esfera pública como espaço da aparição* são questões não só do como aparecer, mas da resposta a aparição dos outros, como questão de convivência num espaço heterogêneo. Portanto, para Deutsche, os artistas que querem aprofundar e entender a esfera pública, e por conseguinte pensar a alteridade, têm uma dupla tarefa ao lidar com esta *aparição*:

[...] criar trabalhos que, um, ajudam aqueles que foram tornados invisíveis a “fazer a sua aparição” e, dois, desenvolvem a capacidade do espectador para a vida pública ao solicitar-lhe que responda a essa aparição, mais do que contra ela³⁸.

Para Deutsche, nas artes contemporâneas, especialmente na crítica feminista da representação³⁹, encontra-se o problema da análise do Outro a conquista e a visão (imagem), que tende a fazer com que este desapareça:

Transformar o outro numa imagem distante ou numa entidade presa posta perante si - a visão - há muito tem sido discutido, é um veículo do desejo humano de maestria e domínio. Orientada na direção do triunfalismo, mais do que da resposta, a visão pode, por exemplo, tomar a forma de uma alucinação negativa, na qual falhamos em ver algo que está presente mas irreconhecível, algo cuja presença queremos ignorar⁴⁰.

Aqui podemos adentrar num campo oposto ao da visão como imagem, aquele do discurso. Todo discurso cria a imagem de uma enunciação, de um ponto de vista ou significado original, o ponto de vista de uma fala. Neste sentido, é possível tratar do discurso como o lugar de uma imagem sem rosto. Podemos pensar então no regime das visibilidades como algo relativo não à imagem e à visão, mas à audição⁴¹, e à não (re)produção de uma audiência acrítica, mas pelo no sentido da consciência da construção (crítica) desta audiência.

32 Esta é uma remissão de Hal Foster a Walter Benjamin. Op. cit., p. 110.

33 Id., ibid.

34 O *antagonismo* geraria uma espécie de organização em que sujeitos destituídos de uma classe (representação) colocariam seus interesses aliando-os aos interesses de outros, reconstituindo assim novas redes de conexão transversais.

35 DEUTSCHE, Rosalyn. “A Arte de ser testemunha na esfera pública dos tempos de Guerra [Texto da Palestra realizada em ocasião da Feira Arco de Madrid 2008]”. Tradução: Jorge Menna Barreto. *Concinitas*, n. 15, 2009. p. 175-183.

36 ARENDT, Hannah (*The human Condition*. p. 198-199) apud DEUTSCHE, Rosalyn. Op. cit., p. 175.

37 Id., ibid.

38 Id., p. 176.

39 Deutsche não precisou quem seriam estes artistas e ou autores.

40 Id., ibid.

41 Audição é usado aqui com no sentido dialógico do falar e ouvir (entre o autor e a audiência crítica em arte). Este termo em teoria política estará mais explicitado por Spivak (2010) adiante neste mesmo Capítulo.

Rosalyn Deutsche finalmente nos coloca as seguintes perguntas:

Com qual tipo de visão devemos encarar a aparição dos outros? A arte pode estabelecer formas de ver que não buscam reduzir o impacto do expor-se? Que tipo de visão pode superar a apatia e responder ao sofrimento dos outros? Em resumo, o que é a visão pública?⁴²

Para responder a esta questão, Deutsche recorre a Levinas⁴³, para quem o problema da face se refere à questão ética, a uma aparição que desafia a noção triunfalista de representação.

Da mesma maneira em que é possível pensar na idéia de Deutsche sobre a *imagem sem rosto* como desconstrução da representação do outro pela imagem, é possível aproximar esta mesma crítica desconstrucionista da *voz sem a fala* em Gayatri Chakravorty Spivak, para o problema da representação. A autora, em seu livro *Pode o subalterno falar?*⁴⁴, trata da teoria crítica como prática intervencionista. Sua crítica de base marxista, pós-estruturalista e desconstrucionista, aborda o feminismo na contemporaneidade, o pós-colonialismo e as teorias do multiculturalismo e globalização.

Construindo seu argumento problematizado pela desconstrução (Derrida), a autora considera inapropriado o uso do termo subalterno para *todo sujeito marginalizado*⁴⁵. Spivak resgata-o a partir de Gramsci, para quem o subalterno refere-se ao “proletariado”, cuja voz não pode ser ouvida. Sobre o termo subalterno, Spivak argumenta e descreve:

[...] as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, de representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante⁴⁶.

Seu artigo questiona a posição do intelectual em geral, por sua posição radical de que “nenhum ato” de resistência pode ocorrer “em nome” do subalterno, sem que haja o discurso hegemônico. Desse modo, Spivak desvela o “lugar incômodo” e a “cumplicidade do intelectual” de quem imagina falar pelo outro.

Spivak argumenta, que agir “em nome de”:

[...] é reproduzir as estruturas de poder e opressão, mantendo o subalterno silenciado, sem lhe oferecer uma posição, um espaço de onde possa falar e principalmente, ser ouvido⁴⁷.

42 Id., p. 177.

43 Id., ibid.

44 O artigo *Pode o subalterno falar?* foi primeiramente publicado em 1985, no periódico *Wedge*, com o subtítulo “Sobre o Sacrifício das Viúvas” e republicado em 1988 na coletânea de artigos intitulado, *Marxism and the Interpretation of Culture*, organizado por Cary Nelson e Larry Grossberg. Ela parte de uma crítica aos intelectuais ocidentais, em particular Deleuze e Foucault, para refletir sobre a prática discursiva do intelectual pós-colonial e também como auto-crítica ao grupo de estudos subalternos, ao qual se vincula. O grupo de estudos subalternos reúne estudiosos que, seguindo a formulação do teórico Antonio Gramsci sobre as classes subalternas como uma categoria alijada do poder, articulam uma pertinente discussão sobre os sujeitos subalternos no contexto asiático. Ver: SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o Subalterno Falar?* Tradução de Sandra Regina Goular Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: EdUFMG, 2010.

45 Aqui entendo que existe uma crítica direta ao texto de Deleuze e Foucault, quando ambos colocam tanto o prisioneiro como a criança como sujeitos destituídos de uma voz e sendo assim de uma representação. Ver: Os Intelectuais e o poder. Conversas entre Michel Foucault e Gilles Deleuze. Texto publicado originalmente em *L'Arc*, n 49, 1972. Tradução Roberto Machado. Publicado em FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Introdução e revisão técnica de R. Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

46 Op. Cit. p. 12.

47 Id., p. 13.

A autora reconhece, no entanto, sua própria cumplicidade nesse processo, mas faz desse reconhecimento um espaço produtivo que lhe permite questionar o lugar de onde teoriza. Para discutir esse polêmico argumento, Spivak lança mão do termo “representação”, distinguindo os dois sentidos da palavra, segundo seus significados em alemão – *Vertretung* e *Darstellung*. O primeiro termo se refere ao ato de *assumir o lugar do outro* na acepção política da palavra, e o segundo, é o da *visão estética* que *prefigura o ato de performance ou encenação*. Na análise de Spivak, existe uma relação intrínseca entre o “falar por” e o “re-presentar”, pois nos dois casos: *a representação é um ato da fala em que há a pressuposição de um falante e um ouvinte*⁴⁸.

A autora argumenta ainda que o processo de fala se caracteriza por uma *posição discursiva*⁴⁹, entre falante e ouvinte, em que o espaço dialógico de interação não se concretiza jamais para o sujeito subalterno, que, desinvestido de qualquer forma de agenciamento, de fato, não pode falar.

Para Spivak, a tarefa do intelectual *pós-colonial* deve ser a de criar espaços por meio dos quais o sujeito subalterno possa falar, para que quando ele o faça possa ser ouvido(a). Para ela, não se pode falar pelo subalterno, mas pode-se trabalhar contra a subalternidade. Segundo Spivak, a *mulher subalterna*⁵⁰ encontra-se numa posição ainda mais periférica pelos problemas subjacentes a questões de gênero. O *sujeito subalterno feminino* está, segundo a autora, ainda mais na obscuridade. Spivak trata da jovem indiana que não pode se auto-representar e, logo, não pode “falar” fora do contexto patriarcal e pós-colonial. Para Spivak, é a *mulher intelectual* a quem seu apelo se dirige, a ela caberá a tarefa de criar espaços e condições de auto-representação e de *questionar os limites representacionais*, bem como o próprio lugar de enunciação.

Para Spivak, a crítica ao *sujeito soberano*⁵¹ realmente inaugura um Sujeito. A autora argumenta em favor dessa conclusão considerando um texto de dois grandes expoentes dessa crítica: *Os intelectuais e o poder: conversa entre Michel Foucault e Gilles Deleuze*.

Para a autora, neste texto, ambos intelectuais ignoram a ideologia de seu próprio envolvimento na história intelectual e econômica. Embora haja a crítica ao sujeito soberano, para a autora a conversa entre Foucault e Deleuze ocorre entre dois *sujeitos em revolução*⁵² monolíticos e anônimos.

Segundo Spivak:

Esses filósofos não admitem a idéia de contradição constitutiva – e é aí que eles se separam de comum acordo da esquerda. Em nome do desejo, eles introduzem novamente o sujeito indivisível no discurso do poder⁵³.

Para a autora, chegamos aos *limites do realismo representacionista*⁵⁴ com Deleuze, pois a experiência concreta que garante o apelo político de prisioneiros, soldados e estudantes é revelada por meio da experiência concreta

48 Id., *ibid*.

49 Esta conclusão, segundo Spivak, não ocorre em sentido literal, porque obviamente o subalterno é capaz de falar, em *senso estrito*. O que a autora ressalta é a ausência de caráter dialógico. Para ela, igualmente o ato de auto-representação do subalterno não se efetua, pois não ocorre o ato de ser ouvido.

50 Id., p. 15.

51 A crítica ao *sujeito soberano* é feita por Spivak a partir do termo *sujeitos-efeitos* de Gilles Deleuze e Michel Foucault. Spivak argumenta que o *sujeito subalterno* é um efeito do discurso dominante. O *sujeito soberano* seria aquele oposto ao *sujeito subalterno*. Para a autora, a teoria dos *sujeitos-efeitos*, apenas daria a ilusão de abalo na estrutura do *sujeito soberano*. Id., p. 21.

52 Para Spivak uma posição da teoria política pós-estruturalista. Id., p. 22.

53 Id., p. 29.

54 Id., p. 30.

do intelectual, aquele que diagnostica a *epistheme*⁵⁵.

A autora explica que os deslizos verbais que vê nestes autores (Foucault e Deleuze) ocorrem nas bases do significante – quando deixam os significantes agirem por si mesmos. Como, por exemplo, o significante “representação”. Segundo Spivak, existe um tom “desqualificante” que rompe a ligação da teoria com este significante em Deleuze, quando ele declara:

Não há mais representação, não há nada além da ação – “a ação da teoria e a ação da prática, que se relacionam entre si e formam redes”⁵⁶.

Para ela, os intelectuais (Deleuze e Foucault, no texto *Os Intelectuais e o poder. Conversas entre Michel Foucault e Gilles Deleuze*) representam a si mesmos como sendo *transparentes*. A autora descreve esta noção de *transparência* como sendo algo em que não existe na voz dos autores, como no caso de Deleuze e Foucault, uma separação destes como veículo, como aqueles que mediam uma situação. Acredito que a idéia de transparência, como posta por Spivak, aproxima-se da idéia de discurso como representação do real, aquele sem mediações.

A partir destas colocações de Spivak sobre a voz e a representação, penso que atualmente seja necessário pensar se existe uma função para a arte política, pela consciência da *arte como medium* (que necessita de mediação) e pela apropriação desta para um fim. Para tanto, recorro a Hal Foster.

Quando Foster questiona: *Qual a função da arte política hoje?*, refere-se ao passado deste termo que qualificava toda arte não-modernista, com seus códigos tradicionais, de representação passiva. O modelo representativo⁵⁷ de arte política, para Foster, pode ser ainda válido quando existe uma “coletividade política” a ser representada, porém esta representação sempre será fetichista.

Ao menos, desde o ponto de vista teórico, o uso irônico da arte política representativa, pode ser levada até uma posição desconstrutivista, que dissolva o valor de verdade ou poder de coesão de toda representação política dada. Ainda o cinema de Godard é canônico a este respeito, as obras de Vito Acconci e Bárbara Kruger nos oferecem exemplos interessantes⁵⁸.

Para Foster, no entanto:

[...] esta estratégia Godardiana, proposta como alternativa à arte política genérica, pode ser outra convenção, mais necessitada de crítica, outra ruptura provocada pelo mundo de simulações posto em marcha pelo capital⁵⁹.

Segundo o autor, hoje em dia não pode haver mais uma representação “real” do mundo ocidental: a história, a política, a sociedade, pois estas só podem constituir-se textualmente. Portanto, para ele, a arte política cairá sempre na falácia de pretender construir uma imagem verdadeira. Devemos, segun-

55 ALTUSSER apud SPIVAK. (nota): Segundo Spivak, a versão de Althusser dessa situação específica parece ser mais cautelosa em seu programa do que no argumento discutido acima. “O instinto de classe”, escreve Althusser, “é subjetivo e espontâneo”. A posição da classe é objetiva e racional. Para chegar às posições de classe proletária, o instinto de classe dos proletariados precisa apenas ser educado; o instinto de classe da pequena burguesia e, por, conseguinte, dos intelectuais, precisa ao contrário, ser revolucionado” (Althusser. *Lenin and Philosophy and the Other Essays*. p.13). Id., ibid.

56 Apud SPIVAK. Id., p. 31.

57 Tradução minha para *presentacional*.

58 Op. cit., p. 111.

59 Id., ibid.

do Foster, distinguir a arte política de uma arte com política. A primeira está, segundo ele, enclausurada em seu código retórico e se limita a reproduzir representações ideológicas, a segunda é preocupada com o posicionamento estrutural do pensamento, e pela efetividade material de sua prática dentro da totalidade social, que busca um conceito de relevância política para o presente⁶⁰.

Hal Foster comenta o trecho da obra *O mito hoje* (1957), de Roland Barthes, em que define o (pequeno) burguês como o “*homem incapaz de imaginar ao outro... o outro é um escândalo que ameaça sua existência mesma*”⁶¹, e como escândalo, segundo Foster, é que o outro é necessário, enquanto define os limites do tecido social burguês – o que é (a) social, (a) normal, (sub) cultural.

Esta esteriotipação do outro permite operações de resistência em que a imagem da sujeição se converte em signos de identidade coletiva. As operações do nosso regime social atual são mais sofisticadas. Ainda que dependam da sujeição, já não dependem da exclusão. Hoje o outro também é retomado, processado em sua diferença mesma através da ordem do reconhecimento, ou simplesmente ao reduzi-lo ao mesmo⁶².

Segundo o autor, foi Barthes quem sublinhou duas formas características da recuperação do outro: a *inoculação*⁶³, em que o outro é absorvido só na medida necessária para voltar inócuo; e a *incorporação*⁶⁴, onde o outro aparece incorpóreo por meio de sua representação, que funciona como substituto da presença ativa. Para o autor, a apropriação acontece no âmbito cultural e a expropriação, no âmbito econômico. O que Barthes chamava de “mito”, segundo Foster, tem a ver com a *apropriação*, que procede por uma abstração em que conteúdo e significado específico de um grupo social se convertem em uma forma cultural geral, em um estilo de outro grupo. Interessa a esta tese a idéia de apropriação dos discursos como das imagens pré-concebidas no sentido de sua *remitificação*, como posto por Hal Foster. A idéia de *apropriação e remitificação* tem sua relação com o político sobre a qual pretendo me apoiar.

[...] (o mito) é construído a partir de uma cadeia semiológica que existia antes que ele: é um sistema semiológico de segunda ordem. Aquilo que era um signo... no primeiro sistema deve ser um mero significante do segundo⁶⁵.

No entanto, Foster comenta que os meios de massa transformam os signos específicos dos discursos sociais antagônicos em uma narrativa normal e neutra que nos fala. Finalmente Foster nos pergunta: “Contra esta operação de apropriação, que práticas de resistência são possíveis?”⁶⁶

O autor responde que, como prática de resistência, a esquerda-liberal deve se apoderar dos meios (*medium*).

A bem da verdade, a melhor arma contra o mito é quiçá mitificar de uma vez, e produzir um mito artificial: este mito reconstituído consistirá de fato numa nova mitologia... Tudo o que se necessita é usá-lo como ponto de partida para uma terceira cadeia semiológica, tornando sua significação como o primeiro termo do segundo mito⁶⁷.

60 Id., p. 112.

61 Id., *ibid.*

62 Id., p. 113.

63 Id., *ibid.*

64 Id., *ibid.*

65 BARTHES, Roland apud FOSTER, Hal. Op. cit., p. 114.

66 Op. cit., p. 115.

67 Id., *ibid.*

Esta hipótese de Foster interessa à tese para as questões de política das imagens pela apropriação, no sentido da desconstrução de um determinado discurso. A questão central, relacionada à idéia de *autoria/autoridade*, que permeia a tese, refere-se a estes conceitos de *apropriação* e *remitificação* como questão para a *inoculação do outro* pelas políticas de representação nas artes. A produção de um lugar constituído pelo espectador, ou seja, *apropriado* (*remitificado*), daqueles já apresentados; testado como forma de produção de um campo crítico.

A imagem plasmada em discurso. O real em suas mediações.

Jacques Rancière, na palestra anteriormente citada, realizada no Sesc Pompéia, sobre arte-política, tratou do estado atual da arte como um momento de *indecidibilidade* dos seus dispositivos, ao mesmo tempo em que vive também uma *indiferença* entre a arte e a própria vida. O autor descreve também o problema da neutralidade do meio fotográfico para a construção do real.

Para Rancière:

A objetividade fotográfica, a utilização neutra do meio (medium) aparece então como uma dupla fidelidade: fidelidade à idéia de uma obra que não busca fazer arte, a mostrar a arte do seu autor, mas que, ao contrário, sai do mundo da arte pura, para fazer um trabalho de pesquisa reveladora de um mundo social e de suas contradições; mas também a fidelidade ao imperativo que comanda a obra, de não fazer política ou melhor de fazê-la indiretamente: pela sua recusa de toda efusão sentimental e de todo engajamento militante como de todo embelezamento do mundo industrial e comercial; pelo fato mesmo que a imagem não trai nenhuma intenção subjetiva e não vai na direção de nenhuma outra subjetividade; que ela permanece estritamente insignificante e não afetada, aprisionada na sua moldura, como a superfície do quadro na teorização modernista da pintura⁶⁸.

Lidamos então, segundo o autor, na atualidade da arte, com dois riscos, o *risco da neutralidade* das mídias (meios) e o *risco de uma arte política*.

Sob o viés do *discurso pragmático*⁶⁹, Pierre Bourdieu (1960)⁷⁰ escreveu o livro *Un Arte Medio. Ensayo sobre los usos sociales de la Fotografía*. Para Bourdieu,

68 RANCIÈRE, Jacques. Op. Cit. <<http://www.sescsp.org.br/sesc/conferencias/subindex.cfm?Referencia=3806&ParamEnd=5>> Acesso em: 30/07/2011.

69 Sobre a questão pragmática da fotografia, Philippe Dubois, em palestra realizada para a Semana de Fotojornalismo, no auditório do Departamento de Jornalismo e Editoração/USP em 01/09/2009, descreveu as atualizações dos discursos do fotográfico e mencionou o *viés pragmático* como uma relação com o fotográfico intrínseco aos projetos de arte atuais. Considero esta questão relevante pois não a encontrei em nenhum de seus textos. A palestra de Philippe Dubois foi por mim transcrita aqui a partir de minhas anotações. Podemos dizer que existe, portanto, uma edição da fala do palestrante. Philippe Dubois discorreu sobre as atualizações que desenvolveu a partir de seu livro *O Ato Fotográfico*. Para Dubois, uma das questões essenciais que atravessam a história relaciona-se ao real e à ficção desde os anos 1960 até hoje. Esta seria, para ele, uma relação conflituosa especialmente no campo do fotojornalismo. O palestrante desenvolveu alguns pontos como formulação destas questões atuais: *Ver uma foto significa ver uma realidade ou uma imagem?* Segundo Dubois, enquanto partimos de uma realidade ela será um documento. Para ele a relação realidade e ficção deveria inverter-se; toda fotografia como um pedaço de realidade seria uma ficção. As três teorias conhecidas com relação a fotografia, desde o ponto de vista da *imagem* e o *real* foram por ele explicadas. No que interessa à tese, a terceira dimensão por ele desenvolvida com relação à imagem foi: Pragmática – não basta compreender a fotografia como coisa expressiva, mas como coisa pragmática. Deve-se aqui considerar não o que a imagem significa, sua forma, mas para o que ela serve. Neste sentido, Dubois tratou do problema dos deslocamentos da imagem para diferentes contextos, seu valor de exposição (como é difundida) e não apenas o valor intrínseco da imagem. Segundo ele, a paisagem teórica mudou completamente, tornando-se necessário atualizar esta questão do real – sob o ponto de vista técnico e sob o ponto de vista teórico. Para Dubois podemos pensar a fotografia pelas seguintes estruturas hoje: *semiológica, fenomenológica e pela pragmática*.

70 BOURDIEU, Pierre. *Un Arte Medio: Ensayo sobre los Usos Sociales de la Fotografía*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2003.

a fotografia registra o mundo social em que está contextualizada e portanto participa de um grupo, classe ou grupo artístico que a utiliza. Estas questões de contexto e grupo podem ser cotejadas com as mesmas questões contextuais em teoria política por Laclau e Mouffe.

O livro de Bourdieu foi escrito no contexto da França nos anos 1960. Nesse contexto, a fotografia era dificilmente entendida como expressão artística. Anteriormente, como colocado por Antonie Estradé, havia os escritos de Walter Benjamin, e obras como as de Roland Barthes e de Susan Sontag ainda não haviam sido escritas. Também como colocado por Estradé, esta seria uma obra realizada por encargo da Kodak-Pathé, com o intuito de entender como as câmeras *Instamatic* (mais barata que as anteriores) mudariam os rumos da fotografia em termos de popularidade. Torna-se importante lembrar que esta obra foi um projeto encabeçado por Bourdieu, mas realizado por um grupo de sociólogos por ele administrados como equipe. O autor teve autonomia nas escolhas e nas pesquisas, tornando este trabalho não um mero encargo da Kodak, mas um documento histórico e sociológico dos usos da fotografia nas classes trabalhadoras camponesas na Europa (Bologna e França).

Para Estradé, existem sete níveis de possibilidade de leitura do termo *medio*, que encontra-se no título desta obra e que também permeia toda a discussão da mesma. Segundo Estradé, a primeira seria:

[...]a idéia segundo a qual os praticantes “correntes” são vistos fundamentalmente como meios, algo que satisfaz uma função social superior - servir como testemunho de integração familiar, por exemplo [...] ⁷¹.

Estradé, apresenta o segundo modo de leitura - o da *arte meios*⁷², como entendimento de uma arte mediana, uma prática entre o vulgar e o nobre, quase artística, sem o direito à contemplação dentro dos círculos que a legitimariam. Para o autor, uma *arte meios* seria uma prática influenciada por uma consideração social.

Cabe aqui colocarmos a importância do fotográfico para o desenvolvimento de minha hipótese. Como dito anteriormente, optei pela leitura de Pierre Bourdieu pelo viés *pragmático* deste discurso, ou seja, por sua relação contextual com a análise da produção das imagens. Os termos da mediação em Bourdieu estão no sujeito (aquele que fotografa) e não na imagem e muito menos na fotografia, mas na inscrição deste sujeito na história. Este trabalho de pesquisa de Bourdieu trata do fotográfico, mas em sua relação mais direta com aquilo que media as regras da representação.

Para Bourdieu:

A explicação psicológica, a partir das “motivações”, encontra seu melhor argumento no fato de que a posse de uma câmera fotográfica está muito ligada aos ingressos, o que parece autorizar que se considere comparável ao automóvel ou ao televisor, e que só se veja na posse de tal bem um indício de nível de vida⁷³.

Se admitirmos, com Durkheim, que a festa tem a função de reivindicar e recriar o grupo, entende-se que a fotografia tenha algo a ver com ela, posto que proporciona o meio de solenizar esses momentos culminantes da vida social em que o grupo reafirma solenemente sua unidade. No caso da boda, a imagem que fixa para a eternidade o grupo reunido, ou melhor dito, a reunião dos grupos, se inscreve necessariamente num ritual cuja função é consagrar, é dizer, sancionar e santificar a união de dois grupos que se realiza através da união de dois indivíduos⁷⁴.

71 Id., p. 28.

72 O termo *medio* em espanhol é traduzido para meios, assim como *moyen* do título original em francês é meios também.

73 Id., p. 51.

74 Para Pierre Bourdieu a fotografia torna-se por conseguinte um índice e instrumento de integração. Id., p. 58.

Segundo o autor, a fotografia atualizaria melhor que a carta⁷⁵ o conhecimento mútuo entre os indivíduos. Para ele, seria um sentido natural a fotografia ser este *objeto de leitura sociológica*⁷⁶, na medida em que nunca é considerada em si mesma e por si mesma.

Pierre Bourdieu explica também o papel social da fotografia no sentido do acúmulo de signos de unidade afetiva:

Em outros tempos – escreve Dukerheim –, a sociedade doméstica não era somente um conjunto de indivíduos unidos entre si por laços de afeto mútuo, mas também um grupo mesmo, em sua unidade abstrata e impessoal. Era o nome herdado, com todas as recordações que invocava, a casa familiar, o campo dos antepassados, o status e a reputação tradicionais. Tudo isso tende a desaparecer. Uma sociedade que se dissolve a cada instante para transformar-se em outros aspectos, mas em condições totalmente novas e com outros elementos, não tem a suficiente continuidade como para apresentar um a fisionomia pessoal, uma história que seja exclusivamente própria na qual possam afeirar-se seus membros⁷⁷.

Porém, segundo Bourdieu, esta tarefa ou atividade (fotografar a família) é confiada a um especialista, contradizendo assim o sistema de valores, pois confia em uma pessoa distante a tarefa de levar a cabo o rito que compromete toda a comunidade⁷⁸. Neste sentido, toda a idéia de representação é normatizada pelos códigos intrínsecos ao ritual do especialista⁷⁹ que vem de fora para organizar os fatos, posturas e imagens representativas da comunidade.

Estas colocações de Bourdieu interessam à tese na medida em que me apropriro desta idéia de *representação normatizada pelo especialista* e a problematizo junto a hipótese da tese, como lugar para o pensamento da mediações de uma obra. A obra em perspectiva (*documental*) busca uma relação de inscrição do espectador em suas etapas ou camadas de exposição, na medida em que creio na apropriação pela distensão da obra no tempo, e na medida em que torna-se possível falar de um lugar experimentado algumas vezes pelo mesmo espectador, mesmo que este seja aquele “espectador ideal”. Creio que haverá, assim, a possibilidade da inscrição do espectador como um apropriador, como veremos em casos de projetos que discuto na tese. Tanto espectador como obra podem se encontrar em posição perspectivada, na medida que as sucessivas apropriações podem promover distintas formas de se relacionar com um projeto.

Finalmente, para tratar das atualizações da imagem e suas políticas de representação, utilizarei o texto de André Roullé (2009)⁸⁰. No tópico *Políticas*, o autor descreve que em suas atualizações a fotografia passou a ter preocupações com as dimensões sociais e políticas. Para o autor, enquanto artistas como Hans Haacke, Antoni Muntadas e Krzysztof Wodiczko, “(...) levam uma crítica explícita do mundo, uma nova geração de artistas – Alfredo Jaar, Liam Gillick, Thomas Hirschhorn, até mesmo Dennis Adams – espera extrair os efeitos políticos de uma crítica da imagem e da representação”⁸¹. E artistas como Pierre Huyghe, Bruno Serralongue e Guy Limone, “(...) tentam inventar

75 Id., p. 60.

76 Id., ibid..

77 Id., p. 66.

78 Id., ibid.

79 Bourdieu descreve que existe uma divisão entre temas daquilo que pode ser fotografado pela comunidade e aquilo que deve ser feito pelo especialista. Para o autor recorre-se ao especialista em todos os casos que deseja-se captar o personagem social. Id., p. 67.

80 ROUILLE, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Tradução de Constancia Egrejas. São Paulo: Senac, 2009.

81 Id., p. 391.

*práticas, formas, obras, ou seja, novas disposições que confirmam um papel ativo aos espectadores e que autorizem relações com o mundo liberadas das regras da representação*⁸².

Rouillé, por sua vez, descreve que nas obras de Adams e Hirschhorn os artistas conseguem não encerrar o Outro em um papel de espectador, porque suas obras são feitas para a rua e na rua, podendo se abrir a significações políticas inéditas. Embora eu não acredite nesta afirmação de Rouillé de que a obra aberta ao espaço público (rua) garantiria uma política das obras, me interesse pelo argumento que tece – do “Outro como o espectador” (já estabelecido desde as práticas artísticas dos anos 1960), e não mais aquele que é representado no conteúdo da obra, mas que este Outro se constitui na relação mais epidérmica: a da experiência do espectador, que a meu ver pode ocorrer também no espaço especializado da arte.

Outra estratégia citada por Rouillé é a da artista Sophie Ristelhueber, que como descrito pelo autor, fotografa ruínas modernas da capital libanesa como forma de “*tornar visível a violência sem representá-la*”⁸³. Segundo Ruillé existe, portanto, uma diferença entre procedimento artístico e procedimento documental (aquele do cliché jornalístico, pelas práticas de reportagem do outro). Para o autor, a imagem que procede pelo documental é do domínio da referência e da concepção barthesiana (“o referente adere”) ⁸⁴, e é indiciária da fotografia. E a imagem de procedimento artística recorreria, segundo o autor, no caso de Ristelhueber, às distâncias temporais e espaciais com as coisas e com os eventos. Para Rouillé, Ristelhueber opõe-se aos fotógrafos de guerra, que se interessam pelo que a informação os obriga a buscar: “Fazer imagens que dêem ao mundo aquilo que ele tem vontade de ver”⁸⁵

Para Ruillé, ao tratar da imagem de procedimento artístico, é

[...] exatamente por operar tais transformações que a obra não é um simples reflexo dos estados de coisas, mas um efeito de enunciação e do trabalho sobre o material⁸⁶.

O autor cita Theodor Adorno para o entendimento do político, para quem “a forma é um conteúdo sedimentado”. Ou seja, por mais vago que o termo conteúdo possa ter, para Ruillé:

Isso significa esquecer que a forma de uma obra pode ser produtora de efeitos políticos; que “a forma é conteúdo sedimentado” (Theodor Adorno); ou que os modos, as velocidades, os territórios, os usos, os procedimentos de produção e de circulação de uma obra são também politicamente operacionais⁸⁷.

Compreendo, por fim, que há em comum entre as estratégias dos artistas descritos por Ruillé o interesse em desmontar o dispositivo fotográfico – aquele do referente e da representação pelas mediações da fotografia, por gestos que compreendem o domínio e desconstrução dos códigos e da linguagem. Em certo sentido, procurei aproximar diversos autores que tratam da relação política ou de uma representação como política, pelo pensamento daquilo que está não necessariamente na imagem ou no discurso final da

82 Id., *ibid.*

83 Id., p. 404.

84 BARTHES, Roland (*A Câmara Clara*) apud RUIILLÉ, Andre. *Id.*, *ibid.*

85 DELAHAYE, Luc (*Le conflit israélo-palestinien vu par les photographes*, em *Libération*, Paris, 3- 11-2000) apud RUIILLÉ, Andre. *Op. Cit.* nota 19. p. 405.

86 Ruillé utiliza o termo *material* para real e o *operar as transformações*, refere-se ao trabalho em que a imagem, por exemplo, está separada dos acontecimentos e das coisas. Ele utiliza o exemplo de Sophie Ristelhueber, que para ele, ao fotografar a ruína da Guerra do Líbano e não as imagens clichés - a artista problematiza a inapresentabilidade do horror.

87 Id., p. 410.

obra, mas no (*entre*) *mediação*, ou seja, entre a mídia (fotografia, desenho, texto, etc) e dispositivo (organismo que compreende as estratégias reflexivas da obra pensadas pelo artista), em sentido de tornar a obra parte de uma operação crítica aberta ao espectador.

JUNTAMENTZ

a imagem que representa o dispositivo que representa a imagem

O projeto JUNTAMENTZ⁸⁸ foi por mim realizado entre os anos de 2006 e 2007, envolvendo comunidades pomeranas existentes no estado do Espírito Santo. Este projeto pode ser incluído tanto na área de Audio-Visual como na de Arte, na qual se encontra relacionado de maneira mais estrita com as práticas *site-specific*⁸⁹ (*community based art*).

JUNTAMENTZ parte da chave “representação” na produção de um discurso ou ponto de vista do autor diante da constituição da obra audio-visual. O projeto analisado fez parte de uma pesquisa iniciada por mim em 2006, cadastrada junto ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e à Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), onde leciono as disciplinas de Especialidades para Arte e Arquitetura. Trabalhamos nele Rafael de Paula Corrêa e Vinicius Martins Gonzaga, alunos de iniciação científica por mim orientados.

Todo o acesso às comunidades residentes neste Estado e às questões pertinentes aos pomeranos na pesquisa foi mediado por Irleci Klietzke e Carla Siebert. As duas colaboradoras, ambas de origem pomerana, vivem hoje fora das comunidades e eram, então, estudantes de Artes Plásticas da UFES.

O resultado visual desta pesquisa foram dois vídeos – *Silent Film: in search of a pomeran house* e *RING* que podem ser considerados como excertos-fílmicos⁹⁰ (nem documentário e nem ficção), são também algo que se complementa pela pesquisa teórica, são parte dela. Os vídeos não geram uma narrativa linear e confundem questões da memória (individual e coletiva) e História. O que se apresenta nas imagens e nos textos de um dos vídeos é parte de uma pesquisa sobre a tipologia das casas pomeranas e nos textos e áudio do outro vídeo, a língua pomerana.

O projeto também foi exibido relacionando-se com o “*cinema de exposição*”, ou “*vídeo de exposição*”⁹¹, na Galeria Casa Triângulo em São Paulo em 2006 e no WARC em Toronto/ Canadá em janeiro de 2008.

As possibilidades de atualizações das práticas *site-specific* em Arte das décadas de 1960-1970, através da pesquisa, dão-se pela construção de um campo teórico que pretende abarcar os problemas pensados por estas práticas (essencialmente as questões de documentação como obra e de seus deslocamentos para outros contextos) como também das relações entre estas e o ‘*cinema de exposição*’. As práticas artísticas atuais, realizadas em toda sorte de mídias, baseadas em modelos discursivos, tornam-se na maioria das vezes também práticas transitivas, por se tratar de projetos em que os “documentos-obras”, deslocados de seu “lugar de origem”, passam a ser facilmente transportáveis para diversos contextos e engendram, por isso, diversas formas de discurso.

88 JUNTAMENTZ significa trabalho conjunto ou mutirão na língua pomerana. Os Pomeranos são um grupo diaspórico Europeu que chegou à América do Sul no século 19.

89 Este projeto foi alimentado também pelo texto escrito por mim e por Jorge Menna Barreto intitulado: *Especificidade e (In)traduzibilidade*, apresentado como conferência/ comunicação no 23o Encontro ANPAP, Brasília/ DF. UnB. 2004.

90 Este termo refere-se ao utilizado por Ismail Xavier em “*O olhar e a voz: A narração multifocal do cinema e a cifra em São Bernardo*”. Xavier ao analisar o filme São Bernardo utiliza o termo “excerto de estilo documentário” como uma colagem ou *tableau* dentro do filme, como uma reflexão sobre a historicidade das imagens e das palavras, a representação da representação no cinema. No caso do projeto JUNTAMENTZ, a idéia de excerto dá-se em relação ao trabalho “documental” *site-specific* da pesquisa, transformado em vídeo que problematiza questões de imagem e representação.

91 As questões de sobre a categoria *cinema de exposição* e sua crítica foram desenvolvidas no Cap. I desta tese. As espacializações deste projeto em formato expositivo tem levado em consideração a crítica que estabeleci.

Por este projeto se constituir como campo de investigação entre o cinema, o *site-specific* (relações espaciais e discursivas), e o ‘*cinema de exposição*’ (espacialidade do formato fílmico), intensifiquei aspectos da montagem (planos a partir do fotográfico postos em sequência estabelecendo tempos de es-pectação e uso das legendas como operação da própria linguagem do filme, questionando o lugar de opacidade da tradução ou mesmo do texto impresso nas legendas na forma fílmica, caso do *Silent Film*).

Para Eisenstein, existe o que é específico ao cinema em seu discurso:

A aparente arbitrariedade do tema, em sua relação com o *status quo* da natureza, é muito menos arbitrária do que parece. A ordem final é inevitavelmente determinada, consciente ou inconscientemente, pelas premissas sociais do realizador da composição cinematográfica.⁹²

Porém é possível insistir em que estes aspectos são específicos do cinema, porque o específico do cinema reside não no processo em si, mas no grau em que estes aspectos são intensificados.⁹³

A idéia de montagem e do uso do plano como problematização do fotográfico foi portanto intensificada nos vídeos. O “discurso cinematográfico” é tomado emprestado para a construção do projeto JUNTAMENTZ como um dos conteúdos estruturais do mesmo, no sentido de se produzir um espaço reflexivo das imagens captadas na pesquisa de campo, ao problematizá-las.

A voz como ponto de vista

Um dos excertos fílmicos, o *Silent Film: in search of a pomeran house* apresentado como parte do projeto JUNTAMENTZ, trata da construção de uma narrativa fragmentada, em que as “falas” de Irleci e Carla se estabelecem pelas legendas como uma forma de voz *off*.

Para captar estas imagens, tentei chegar o mais próximo que pude das casas sem ser vista, diferente das entrevistas que fiz com alguns pomeranos que residiam nas comunidades. Transformei as imagens fotográficas em filme, colocando-as em sequência. As imagens e legendas que aparecem nesta sequência têm durações diferentes para a leitura das legendas, que indicam o que a imagem “mostra” ou o que ela “representa”, mas que também criam a temporalidade possível para a percepção de que existe um “sujeito oculto” dirigindo aquele olhar e aquele discurso sobre as imagens.

Este projeto diz respeito à produção de uma narrativa, que coloca o conceito de História em questão. De acordo com Robert Rosenstone, por causa do “renascimento da narrativa”, está-se reduzindo o número de pessoas interessadas nas informações dadas pelos historiadores.

O autor diz:

Apesar do êxito das novas metodologias, temo que a academia seja cada vez mais incapaz de relatar acontecimentos que ajudem a compreender nosso presente. Relatos de acontecimentos que interessem a profissionais da história mas também aos que não o são. Relatos que interessem a todo mundo. E o cinema é uma grande tentação. O cinema, o meio de expressão contemporâneo capaz de tratar o passado e atrair grandes audiências.⁹⁴

92 Op. cit., p. 16.

93 Id., *ibid*.

94 ROSENSTONE, Robert. “História em Imagens. História em Palavras: reflexões sobre as possibilidades de se plasmar a história em imagens”. *O Olho da História. Revista de História Contemporânea. Oficina Cinema-História*, 5, 1998. (105-116) p. 107.

Por conta destas questões das formas narrativas e sua audiência, ele faz as seguintes perguntas:

Não parece evidente que este é o formato para se elaborar trabalhos históricos que satisfaçam ao que temos dedicado nossas vidas: a entender, a analisar e recriar o passado com palavras? O cinema transformará nossa concepção de História? Estamos dispostos a isso? É possível explicar a História em imagens sem que percamos a dignidade profissional e intelectual?⁹⁵

Optei por não apresentar imagens dos próprios pomeranos, pois o projeto foi realizado no sentido de problematizar toda esta operação de trabalho em campo e intervenções *site-specific* ou *community-based-art*. Portanto, as relações interventivas acontecem nas imagens.

As legendas do *Silent Film* são as falas de Irleci Klitzk e Carla Siebert, são suas próprias leituras sobre as casas, e muitas das descrições são “invisíveis”⁹⁶ ao espectador. Nestes textos, elas descrevem porque a casa de cada imagem é ou não pomerana ou porque poderia ser. Portanto, existem situações de dúvida. As imagens, assim como os textos, pouco revelam do que é “ser pomerano”. O “cercamento” nunca é realizado por completo.

No caso de JUNTAMENTZ, o que não se vê nas imagens, o que está apenas nas legendas, nas falas de Irleci e Carla, são questões verdadeiras para elas. A relação destes relatos com a ficção delas se dá pelo que é imaginado pelo espectador das imagens.

A arquitetura indicada como pomerana nas imagens do *Silent Film* também é muito parecida com a das casas de roça brasileiras, embora algumas das casas tenham elementos mais europeus. Portanto, estas identificações realizadas por Irleci e Carla são também “uma forma de ficção”, porque nem elas mesmas poderiam precisar o que seria a tipologia da casa pomerana, por se tratar de uma migração tão antiga.

Em *Ring* assiste-se a um filme sem imagens – apenas legendado. O som, a voz *off*⁹⁷, são falas em pomerano, novamente as vozes de Irleci e Carla. O texto inicialmente foi traduzido por elas do pomerano para o português, para em seguida ser legendado em inglês. O que se ouve no filme e também se lê nas legendas é o refrão falado de um jogo infantil de passa-anel, um jogo comum tanto nesta comunidade como em outras. O texto fala de um anel que tem que ir de uma mão para outra, que tem que migrar sem ser visto. As legendas e o voz *over* foram montados em *looping*, realizando a constante repetição deste jogo, que só se esgota quando o terceiro participante, que seria o espectador, desiste e retira o *headfone*, ou seja, sai do trabalho, ou mesmo nem entra nele.

O pomerano é uma língua oral, e a escrita está sendo formalizada apenas atualmente. Existe aqui uma coincidência, pois *Ring* em pomerano se escreve como no inglês, questão curiosa ao problema sonoro e à tradução, neste projeto.

O sentido de comunidade é neste projeto também problematizado, porque Irleci e Carla, ao saírem destas comunidades para viver na cidade, também têm um certo olhar “estrangeiro” sobre aquelas. Algumas das falas sobre as casas referem-se mais à memória, ou à projeção dos espaços des-

95 Id., *ibid.*

96 Rosenstone nomeia como “invisíveis” os aspectos colocados no filme que não correspondem a história, porém não alteram a essência dos fatos comprovados e atribuídos aos personagens por exemplo. Id., p. 112.

97 A voz *off* no cinema refere-se ao personagem que narra ou fala, mas que não aparece em cena. No caso deste vídeo, as personagens e suas vozes estão nas legendas. Isto é problematizado no *Silent film: in search of a pomeran house*, especialmente por ser um filme mudo. Em verdade, estes usos da linguagem (voz *off*, legendas) problematizam o lugar de fala das personagens e da ideia de documentário e sua transparência neste projeto.

critos. Naturalmente, a idéia de comunidade é sempre uma representação, no sentido de “simplificação das complexidades de um grupo”.

No ensaio *O Artista enquanto etnógrafo*, Hal Foster defende que o artista é quase sempre um estrangeiro com autoridade institucionalmente sancionada para comprometer um local na produção de sua auto-representação. Para ele, deve existir a “*reflexividade vigilante*” por parte do artista. Para esclarecer esta idéia de reflexividade, o autor parafraseia Pierre Bourdieu:

Tal reflexividade é fundamental pois, como Bourdieu apontou, o mapeamento etnográfico é predisposto a uma oposição cartesiana que conduz o observador a abstrair a cultura em estudo. Tal mapeamento pode portanto confirmar, ao invés de contestar, a autoridade daquele que mapeia sobre o próprio local, de maneira a reduzir a troca dialógica desejável no trabalho de campo⁹⁸.

Ismail Xavier, no texto “*O Olhar e a Voz : A Narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo*”, coloca a questão do ponto de vista do autor relacionado às “vozes”, como problema narrativo, pela idéia de disjunção entre som e imagem – estratégia que vem do cinema moderno. O autor descreve também o problema da narrativa como parte de uma construção que se localiza especialmente na passagem da literatura para o cinema.

Como a narrativa parte de uma prática discursiva comum tanto ao cinema quanto à literatura, Xavier localiza na tradição anglo-americana de Henry James a questão do “ponto de vista”. Para ele, os estudos cinematográficos têm se beneficiado desta tradição, e isso desde os formalistas russos. São os estruturalistas dos anos sessenta, segundo o autor, que consolidam o problema da narrativa.

Xavier retoma o termo *diegese*⁹⁹, da teoria do discurso de Gérard Genette, e sua acepção advinda do cinema dos anos de 1950, segundo Christian Metz. O termo *Diegese* se relaciona ao conceito de narração, diz respeito à ficcionalidade desta operação. Conforme o posicionamento do autor na construção da narrativa, este termo recebe outras acepções, como *extra-diegética* (a disjunção entre imagens e fatos sonoros) e *auto-diegética* (narrador em primeira pessoa). Ismail Xavier chega a problematizar este conceito ao tratar do *pseudo-diegético*, quando analisa o filme *São Bernardo*.

Interessa à análise do projeto JUNTAMENTZ o problema das narrações em primeira ou em terceira pessoa, que foi levantado por Xavier neste texto. Para este autor, no entanto, o que se refere à narrativa como dimensão da “pessoa” é a relação entre voz e imagem. Para ele, a pluralidade de canais se intensifica com a presença de um narrador *extra diegético*, que se sobrepõe às imagens de forma não sincronizada. No projeto JUNTAMENTZ existe uma “pseudo-sincronia de canais”, entre imagem e legenda (problematizadas pela questão da tradução) ou entre som (voz) e legenda (problematizados pelo que não se vê nas imagens, mas está nas falas). Portanto, em JUNTAMENTZ, a *diegese* se relaciona à problematização do termo, na medida em que trabalhei com a idéia de narração pelo uso de legendas, embaralhando as vozes das personagens, como se fossem uma só, pois não há nenhum discernimento daquilo que é dito por Irleci ou por Carla. O Texto geral cria “uma voz” que fala no *Silent Film*.

No filme RING, a narração ocorre pelo efeito do uso da legenda como função tradutora da língua e o som ou vozes, embora distintas (Irleci e Carla),

98 BOURDIEU, Pierre (*Outline for a Theory of Practice*. p. 2.) apud FOSTER, Hal. “El artista como etnógrafo”. In: Id. *El Retorno de lo Real*. La vanguardia a finales de siglo. Trad: Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2001. p. 195.

99 Op. cit., p. 134.

operam pela repetição das mesmas falas, como se pela repetição constante fosse possível apreender algo da imagem que ocorre na cena, subsumida ao texto e à voz.

Questões *site-specificity* no projeto JUNTAMENTZ: tradução e *community based art*

Alguns conceitos elaborados por Sarat Maharaj no ensaio *Perfidious Fidelity: The Untranslatability of the Other* (1994) me ajudaram a pensar a construção da “visualidade” dos conceitos de “tradução” como “representação do Outro”, que tratei no projeto JUNTAMENTZ.

Maharaj descreve o “hibridismo” como um duplo vínculo entre forças positivas e negativas – a opacidade entre uma língua e outra. A soma das opacidades (cada língua parece ter seu próprio sistema, sentido, construção de significado) cria algo híbrido. Para o autor, o hibridismo poderia estar relacionado à idéia de fracasso da tradução, à ilusão de transparência na passagem de um idioma para outro.

Neste sentido, este projeto pretende tratar do uso do método *site-specific*, tangenciando a questão do Outro, sua *im(possibilidade)* de tradução ou representação.

A posição fixada na resistência à *intervenção física* mediante o processo de *mapeamento e ação discursiva* sobre o local cria um duplo movimento de interrupção e de instauração desta discursividade, respondendo à necessidade de relações inter-territoriais possíveis, através de modos de apreensão dos lugares por imagens, signos visuais, áudio e vídeo, além de textos – mídias que facilitam e incorporam a mobilidade entre *sites*. A impossibilidade de pensar o espaço físico sem recair sobre questões nostálgicas do lugar (nas práticas *site-specific*) intensifica-se à medida em que, na contemporaneidade, lidamos com realidades permeadas por signos de dominação global. Assim, o processo de intervenção física no local ofusca necessidades de outras ordens (inter-territoriais) de apreensão dos lugares por tais imagens, palavras, signos visuais e textos. Por outro lado, o desapego à idéia de lugar como local físico pode gerar a posição de assimilação acrítica. A postura entre estas duas posições é uma tentativa de desenhar linhas inter-culturais da *barreira epistêmica*.

Maharaj analisa o *apartheid* gerado pelo senso de opacidade a serviço da doutrina da *barreira epistêmica*, criada para institucionalizar o senso radical de etnia, separação e diferença cultural. O eu e o outro deveriam estar fechados em seus espaços puros. O hibridismo é uma tentativa *otimista* de triunfo da intraduzibilidade. O duplo-vínculo, através do *otimismo* e *pessimismo*, do *opaco* e *cristal-puro*, é o que ativa o jogo entre os pólos.

Em seu texto, Maharaj desenvolve a idéia da tradução em sentido mais amplo: do textual para o visual e ou perceptivo, assim alcançando lugares de (in)compreensão em comum. Esse sistema se torna complexo e problematiza ordens locais e globais dessa compreensão. O autor, neste ensaio, descreve pares visuais no esforço da tradução entre termos de idiomas diferentes. Nomeia *opacidade e transparência* as diferentes instâncias do processo de tradução que se agregam ao termo Outro.

Este projeto propõe, além de sua visualidade, uma construção *crítico-teórica*. Trata-se de determinar um *lugar ou espaço* constituído *entre* a prática e a teoria – sendo ambas aqui problematizadas. A inscrição do texto nas imagens não é tratado como operação decodificadora, e as imagens e áudio estão expostos aos problemas de suas insuficiências como representações.

Outra questão que norteou esta pesquisa foi a atualização da idéia de

projetos *community based art*, o que, segundo Miwon Kwon, seria um novo gênero de arte pública. As relações entre arte e esfera pública são potencializadas como *imagem* de tais relações em práticas *estético-urbanas*. Conforme Michel Hirsch:

(...) para o novo paradigma 'arte pública', trabalhos de arte são chamados a oferecer uma reflexão intelectual sobre o ambiente urbano. As instalações recorrem a três formas: avançada nova mídia (vídeo, internet, cyberspaço); a busca arqueológica ou errante apropriação nômade de uma área específica ou lugar (especialmente em formas de arquivos e deriva urbana); e a 'participatória' inclusão de usuários ou habitantes colaboradores.¹⁰⁰

Sobre o método etnográfico

Hal Foster fala das práticas *site-specific* na atualidade, em seu ensaio *The artist as Ethnographer* (1996), como uma forma de *mapeamento etnográfico*, amparado por redes discursivas de mapeamentos e ações cartográficas. Este mapeamento da arte atual tende em direção ao sociológico e ao antropológico.

Tanto Hal Foster quanto Miwon Kwon levantam questões que se referem à origem das práticas etnográficas. Para estes autores, as práticas atuais *site-specific* podem carregar o problema da capacidade/ incapacidade dos artistas desenvolverem projetos pelos caminhos etnográficos, trazendo à tona a relação entre "autoridade etnográfica" e "artista autor".

A partir destas afirmações, é possível examinar a idéia de autoridade sociológica/ etnográfica que atua sobre as formas de representação documentais?

Segundo Robert Rosenstone, as "novas formas de documentação" se apresentam como saída para os documentários Hollywoodianos, como única forma de filmar a História, mesmo que estes ainda hoje sejam mais numerosos. Rosenstone fala de realizadores que, ao abandonar os convencionalismos, têm explorado novas formas de expor seriamente aspectos políticos e sociais.

A principal virtude destes longa-metragens é que eles apresentam mais de uma possibilidade de interpretar os fatos, mostrando ao mundo toda sua complexidade, indeterminação e multiplicidade, abordando-os não como uma série de acontecimentos lineares, encapsulados e definidos¹⁰¹.

Rosenstone descreve como exemplos fílmicos das novas formas de se pensar a História aqueles que podem realizar passagens entre imagem e texto como processo reflexivo.

Nos Estados Unidos, os nomes desses inovadores só são conhecidos em alguns círculos especializados, embora a maioria de seus trabalhos possam ser adquiridos facilmente. Para o historiador atraído pela vontade de ver idéias complexas plasmadas em imagens, o filme mais interessante e sugestivo é *Sans Soleil* (1982). Impossível de resumir com palavras, a obra mais conhecida do francês Chris Marker é um complexo ensaio, muito pessoal, sobre o significado da história contemporânea. O filme mostra por um lado, imagens de Guiné-Bissau e das ilhas

100 HIRSCH, Michael. *Politics of Fiction*. PARACHUTE 02. "L'idée de communauté_The idea of community". p. 132.

101 Op. cit., p. 113.

de Cabo Verde, justapondo-as a tomadas do Japão para ilustrar o que o autor denomina de “duas formas de vidas opostas” no mundo em fins do século XX. Pode-se interpretá-las também como uma experimentação visual baseada na crença de Marker (em relação a narração) de que a grande questão do século XX tem sido a coexistência de diferentes conceitos de tempo.¹⁰²

Lidamos, portanto, na atualidade da Arte, como disse Rancière, com o *risco da neutralidade* das mídias (meios)¹⁰³. Esta fala de Rancière interessa ao projeto JUNTAMENTZ enquanto uma reflexão sobre lugar da produção de um dispositivo que se interessa pela articulação da imagem enquanto imagem da problematização de uma “representação”.

Como já descrito anteriormente, as imagens que passam no *Silent Film: in search of a pomeran house* são imagens fotográficas, legendadas e colocadas em movimento na edição, introduzindo tempos de especiação. Faz-se necessário, por isso, retomar neste projeto os discursos emitidos pela imagem fotográfica enquanto produção do real.

102 Id., *ibid.*

103 Op. cit. <<http://www.sescsp.org.br/sesc/conferencias/subindex.cfm?Referencia=3806&ParamEnd=5>> Acesso em: 30/07/2011.

instalação “RING”. Casa Triângulo. São Paulo, Brasil. 2006

instalação "RING". Casa Triângulo. São Paulo/ Brasil. 2006. Parte do projeto JUNTAMENTZ.

instalação "*Silent Film: in search of a pomeran house*". WARC. Toronto/ Canadá. 2008. Integrava a exposição coletiva Translation/ Traduções.

Stills do vídeo ou excerto-filmico, "Silent Film: in search of a pomeran house" 2008. Vídeo colorido com duração de 7' em looping

instalação “RING”. WARC. Toronto/ Canadá. 2008. Integrava a exposição coletiva Translation/ Traduções.

O desdobramento do projeto JUNTAMENTZ ocorreu, como já mencionado, em duas diferentes exposições. Os filmes foram exibidos em *looping* com *headphones* para ouvir e um mobiliário próprio da instalação. Na exposição individual que realizei na Galeria Casa Triângulo em São Paulo, apresentei apenas o vídeo *RING* em tela de plasma quase no chão, com outros trabalhos. Junto ao aparelho de plasma instalei como mobiliário um *Lismate*, uma espécie de tapete de taboa trançada que é usado nas comunidades pomeranas, nas casas, para agregar pessoas numa sala de estar. O mesmo “mobiliário” pode ser utilizado para deitar-se. Na constituição das casas pomeranas que visitei, pude perceber que a sala de estar é o maior ambiente, porque agrega os familiares e serve como salão para festas e casamentos.

Na WARC, em Toronto, foram apresentados os dois vídeos *RING* e *Silent Film : in search of a pomeran house*, na exposição intitulada *Translation/ Traduções*¹⁰⁴. Os vídeos foram apresentados também em telas de plasma. Apenas *RING* possuía um headfone e mobiliário puff para sentar. *Silent Film* pedia uma audiência em pé, uma audiência que pudesse se deter nas imagens e suas legendas. Junto aos dois excertos, apresentei um texto sobre o projeto JUNTAMENTZ que foi reproduzido pela galeria WARC e podia ser levado consigo pela audiência interessada.

104 A exposição *Translation/ Traduções*, realizada na WARC em Toronto em 2008, foi curada por Daniela Castro e Emilie Chhangur.

instalação “RING”. WARC. Toronto/ Canadá. 2008. Integrava a exposição coletiva Translation/ Traduções.

Projeto de Raquel Garbelotti para o *Capacete* em ocasião da 29ª Bienal de São Paulo / **Há sempre um copo de mar para um homem navegar.**

A artista Raquel Garbelotti convida agentes da Arte e do Cinema para uma reflexão conjunta sobre o estado atual da Arte e do Áudio Visual.

Teatro Arena

Data: 22 de Junho de 2010

São Paulo/ SP

DVD e Livro

Mesa

A reflexividade dos mecanismos de apresentação dos projetos em Arte e Áudio-Visual garante o seu estado estético político?

Cauê Alves

Ilana Feldman

Ismail Xavier

Raquel Garbelotti

Diversos autores discorreram sobre os *mecanismos reflexivos* com relação à imagem que produz um discurso. Ismail Xavier, no livro *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*, desenvolve sobre a trajetória destes diversos discursos trazidos pelo Cinema, desde aquele que deve ser o da grande matriz organizativa do Cinema até aquele que poderia ser – o discurso da diferença.

Ilana Feldman, em seu texto *Na contramão do Confessional: O ensaísmo em Santiago*, de João Moreira Salles, *Jogo de cena*, de Eduardo Coutinho e *Pan-Cinema Permanente*, de Carlos Nader; desenvolve a relação do documentário com o de seus questionamentos sobre os *mecanismos de reflexividade* próprios deste gênero, pois os filmes que utiliza apresentariam estratégias que divergem daqueles em que o espectador acredita estar diante do próprio discurso de um personagem, portanto estar diante da verdade sem mediações.

Tanto nas colocações de Feldman como nas de Xavier, podemos pensar na separação mas também na relação entre a idéia de *discurso opaco* e de *discurso transparente* (a imagem como verdade ou fato).

Cauê Alves, em seu texto *Hélio Oiticica: Cinema e Filosofia*, trata da já descontextualizada idéia de participação desde os anos de 1970 – época em que foi apresentada ao público a série *Cosmococa* de Hélio Oiticica. Talvez esta afirmação de Alves corresponda à dificuldade de afirmar o sentido político de um projeto artístico, mesmo aquele que se apresenta como aparato reflexivo (difusão da imagem no espaço expositivo, multiplicidade de operações que convocam o espectador à participação, etc).

A artista Raquel Garbelotti convida estes agentes da Arte e do Cinema para uma reflexão sobre a afirmação de *mecanismos* (aqueles que trazem o espectador para a produção de sentido crítico da obra) como dado *político*. A artista propõe uma mesa que reúne estes autores e suas experiências no âmbito do estético pelo caminho crítico que lhes é próprio. A aproximação de tais autores e suas respectivas posições, provocadas pela questão levantada pela artista; elabora um espaço discursivo como experiência crítica aberta a ocorrer no tempo e espaço das falas e da possibilidade de debate entre as mesmas.

Bibliografia

ALVES, Cauê. “Hélio Oiticica: Cinema e Filosofia”. *Revista FACON*. 1º Semestre 2009. http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_21/caue.pdf.

FELDMAN, Ilana. “Na contramão do Confessional: O ensaísmo em Santiago, de João Moreira Salles, Jogo de cena, de Eduardo Coutinho, e Pan-Cinema Permanente, de Carlos Nader”. In: MIGLIORIN, Cezar (org). *Ensaaios do Real*. Miglitorin. Rio de Janeiro: Azougue, 2010. (no prelo).

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3a edição. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

AUDIÊNCIA
E REFLEXIVIDADE
PARA UMA
ESTÉTICA-POLÍTICA

(IN)AUDÍVEIS

Conclusão

(IN)AUDÍVEIS E AUDIÊNCIA EM ARTE

Durante o percurso da tese foi possível reconhecer o conceito de (In)audíveis como fundamento para a construção de uma teoria sobre audiência e sua abertura pela obra de arte, no contexto de questões estéticas-políticas próprias à atualidade, embora suas raízes remontem a experiências realizadas nas décadas de 1960-1970, período identificado com a produção de um pensamento *auto-reflexivo* e crítico de seu momento histórico. (In)audíveis refere-se, sobretudo, à hipótese gerada pelo conceito de *obras em perspectiva (documental)*, para o qual as operações de reflexividade da obra são levadas a termo com a produção de um dispositivo crítico que se desdobra para além de sua visualização pela audiência, mas realizando-se em espacialidades e temporalidades diversas, enquanto projeto.

Ao apontar as contradições destas aberturas na obra de arte, exploradas através da categoria vídeo instalativo, conforme analisado no Capítulo I, pude concluir que o modelo instalativo carrega ainda os problemas da crença no fenomenológico enquanto lugar de garantia da estética-política, e que este modelo dependerá muito mais do contexto em que estes filmes são apresentados – a tese inicial, o partido da exposição para que seja um dispositivo bem sucedido.

A relação do dispositivo instalativo com seu contexto foi desdobrada pelo que tratei no Capítulo II – relação entre as vídeo-instalações e o problema do discurso atado à condição alegórica. A condição alegórica que tomei emprestado do texto de Stéphane Huchet relaciona-se com o discurso reificado. Para o autor, a qualidade da instalação está em cercar o discurso pelo dispositivo instalativo que apresentará a obra de maneira clara ao espectador.

No entanto, apontei a existência de uma dobra relacionada ao discurso das imagens, à sua reflexividade (o lugar da imagem crítica) e à sua espacialização enquanto instalação – o que, nos termos alegóricos por mim desenvolvidos, seria a reificação do discurso esvaziado de contexto. Não tratei da categoria instalação condicionada ao vídeo como algo positivo de antemão,

porque concluí, naquele capítulo, ser necessário a construção do lugar do espectador nestes projetos em que *mecanismos de identificação/ mecanismos de reflexividade* se confundem mutuamente, pois provavelmente o modelo de engolfamento, como descrito por Claire Bishop como o motor de muitas destas video-instalações, destituirá o espectador de uma posição crítica.

Toda esta pesquisa sobre a estética política no modelo ou categoria do vídeo instalativo abordado nos capítulos anteriores dependeu do que pesquisei sobre as atualizações do termo político em arte e seus desdobramentos na contemporaneidade. O político atual promove uma quebra das categorias na medida em que se relaciona transversalmente com as mídias e conteúdos de uma obra. Neste Capítulo III que desenvolvi sobre as atualizações do termo político em arte e seus usos, foram as teses de Jacques Rancière (a indecidibilidade do dispositivo) e Catherine David (as velocidades na contemporaneidade) que me fizeram pensar na necessidade da produção do contexto(s) e sua atualizações, como forma de produção de uma atitude política no campo das artes, e a produzir a hipótese por mim proposta na tese – a de *obras em perspectiva (documental)*.

Para o desenvolvimento da hipótese, identifiquei os aspectos que se pensam *políticos pelo documental*, enquanto práticas artísticas de clivagem discursiva. O problema do campo discursivo atado aos aspectos políticos da imagem foi pensado como, por exemplo, no que concerne às imagens documentais para a produção de um discurso sobre um Outro, ou mesmo pela idéia de dispositivo como lugar que conforma estas representações. Concluí que as constantes atualizações necessárias aos projetos contemporâneos, desenvolvidos pela *obra em perspectiva (documental)*, acomodam uma *política da estética*, porque acomodam temporalidades e espacialidades distintas num mesmo projeto, propondo tempos e aproximações diferentes e diversas ao espectador da obra, assim como promovem diferentes velocidades em distintos contextos.

Procurei, na tese, desenvolver leituras críticas que podem ser aplicadas aos meus projetos, mas também a de outros autores, como forma de diálogo com a contemporaneidade da arte. Pensar mais aprofundadamente esta relação das temporalidades e espacializações de um projeto como forma de quebrar com a categoria ou nomenclatura (vídeo-instalação) foi possível pelo exemplo dado pelo trabalho de Pedro Costa.

No excerto de seu filme *Juventude em Marcha*, apresentado em sua exposição individual *Volver a Casa*, Costa apresenta uma cena em que Ventura (personagem constante de seus filmes) atua para câmera, declamando uma carta. Em seu longa metragem *Juventude em Marcha*, a mesma carta é diversas vezes apresentada como narrativa constitutiva ao filme, como questão *diegética* que se espacializaria como *extra-diegético*, enquanto objeto para ler/ver na instalação.

Creio que Costa, ao lançar mão destas estratégias descritas, coloca a *obra em perspectiva (documental)* numa estratégia em que o dispositivo é posto em camadas diversificadas de leitura, distanciadas do espaço da pura imersão fílmica.

Meus projetos antecedentes foram pensados na tese como conteúdos de aspectos que conformaram os projetos de vídeo, de forma a pensar os aspectos críticos de uma obra e as possibilidades de uma obra afeita à abertura de sua audiência, em sua relação com os antecedentes históricos das décadas de 1960-70.

O CINEMAQUETE, por exemplo, é um dispositivo que retoma aspectos críticos das proposições da Cosmococa, na medida em que a participação se dá também por uma montagem em aberto entre dois filmes distintos de um mesmo gênero cinematográfico, propondo a montagem de conteúdos *extra-diegéticos* pelo espectador da obra. Outra questão importante deste projeto foi pensar no dado fenomenológico, posto em dúvida nas leituras críticas

que realizei nos Capítulos I e II. O dado fenomenológico se desfaz e se refaz na relação do espectador com o dispositivo, pelo ato de ver/assistir individualmente ou imersivamente a um filme e também pela escala da maquete, que coloca o espectador em condição distanciada e possivelmente ativa.

Como já descrito em CINEMAQUETE, penso que a maquete coloca dois filmes em escala, tanto para imersão quanto para o distanciamento do que passa nas salas contíguas. Trata-se de uma estratégia de mediação, que promove o afastamento e o distanciamento do espectador, uma operação de escolhas e construções individuais – tempo de imersão ou distanciamento reflexivo.

Ao colocar uma obra em perspectiva (*documental*), me aproximei novamente de Rancière – o que propõe com o procedimento do *outro que media*. Para Rancière, tal procedimento torna visível o processo de produção de um posicionamento do espectador ao apropriar-se da obra. No caso do CINEMAQUETE, por exemplo, opto pelo isolamento dos componentes imersão/distanciamento reflexivo, através da junção dos elementos (imagens) pelo espectador. Deste modo, complexificam-se as relações fenomenológicas da imagem e do espaço operados pelo espectador do projeto.

Para Rancière, a obra de Godard (*Histoires(s) du Cinéma*) se realiza pela *mediação de outro*, pois a utilização que Godard faz em vídeo das imagens do cinema as torna passíveis de serem organizadas pelo próprio Godard e também pelo espectador, segundo diferentes modos de aproximação e distanciamento, por campos narrativos diversos, daqueles de seu lugar de origem (o Cinema). Segundo Rancière, seria este o *método de separação e de união* entre coisas aparentemente distintas ou distantes. Como já descrito sobre o CINEMAQUETE, a maquete coloca dois filmes em escala para imersão e também para o distanciamento do que passa nas salas contíguas. Trata-se de uma estratégia de mediação, que promove o afastamento e o distanciamento do espectador, por suas escolhas e construções individuais – tempo de imersão ou distanciamento reflexivo, complexificando as relações fenomenológicas do trabalho.

A questão do dado fenomenológico é algo da ordem do complexo, na medida em que existe nestes projetos que analisei, e mesmo nos meus, uma fenomenologia da imagem e também uma relação fenomenológica dada pela espacialidade da instalação engendrada pelo espectador ao encenar o espaço instalado, e que recorre também às imagens. Como apresentado anteriormente, Cauê Alves, em seu texto sobre Oitica¹, aponta esta complexidade de uma fenomenologia que estaria no exterior da obra (no instalativo) para o interior da mesma (o conteúdo, as imagens), e de uma fenomenologia que, diferente dos projetos anteriores de Oitica, nos projetos Cosmococa havia ruído. Creio que existe neste comentário de Alves uma crítica à condição do fenomenológico como lugar de garantia estética-política, com a qual compartilho.

Rodrigo Guéron, em seu texto sobre o político na imagem-tempo Deleuziana, descreve a estrutura complexa da questão fenomenológica de uma obra:

[...] ainda que por exemplo, Eisenstein tenha concebido a montagem dos filmes como processo fenomenológico que colocaria as imagens, os elementos das imagens e todos os elementos fílmicos em colisão dialética, colisão que constituiria os sentidos do filme e finalmente o sentido do filme como o 'Todo Filme'; ainda que, portanto conceba uma montagem cinematográfica hegeliano-marxista, a experiência estética busca da por seus filmes é também de certa maneira a do sublime kantiano².

1 Op. cit., p. 5.

2 Op. cit., p. 4.

Guéron comenta que embora a questão política de Eisenstein esteja pautada pela montagem (colisão dialética), este mesmo processo promove uma fenomenologia das imagens, e que o político neste cineasta estaria mais nesta fenomenologia posta como processo das imagens do que necessariamente nos conteúdos (Marxistas). Para o autor, as imagens-tempo promoveriam uma fenomenologia das imagens, mas como potência política, porque *tempo é dinheiro*³, e para Deleuze [...] o dinheiro seria o avesso de toda a imagem cinematográfica, isto é, o grande intermediário entre imagem e tempo dos filmes [...]⁴.

Para concluir, diria que as relações fenomenológicas dos projetos analisados na tese ocorrem pelo instalativo, o que engloba o espaço físico (da vídeo-instalação) e o das imagens. Finalmente, diria que o dado fenomenológico envolvido na condição crítica que desenvolvi para a atualidade de uma obra de arte política seria aquele que engendraria uma possível participação, não como lugar garantido de antemão, mas como aquele que lança mão da discussão sobre as velocidades, quer pela dilatação dos tempos da obra, quer pela dilatação dos tempos da imagem como dispositivo.

3 DELEUZE, Gilles (*A Imagem-tempo* p. 104) apud GUÉRON. Rodrigo. Id., p. 145.

4 Id., ibid.

Bibliografia

ALVES, Cauê. *Hélio Oiticica: Cinema e Filosofia*. Revista FACON. 1º Semestre, 2009. http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_21/caue.pdf.

AUMONT, Jacques e MICHEL, Marie. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. *O espectador como montador*. Caderno Mais. Folha de São Paulo. 15 de Agosto de 1999.

BOURDIEU, Pierre. *Un Arte Medio: Ensayo sobre los Usos Sociales de la Fotografía*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2003.

BELLOUR, Raymond. *Um pouco mais de real*. In: COSTA, Luiz Claudio (org). dispositivos de registro na arte contemporânea. Tradução: Astrid Toledo. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/FAPERJ, 2009. p. 165-174.

BISHOP, Claire. *Antagonism and Relational Aesthetics*. October 110, Fall 2004, pp. 51-79.

_____. *Installation Art: a critical history*. New York: Routledge, 2005.

_____. *Participation*. London/Whitechapel/Cambridge: MIT Press, 2006.

BUCHLER, Pavel and LEIGHTON, Tanya. *Saving the Image: Art after Film*. Glasgow: Manchester Metropolitan University, 2003.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. In: BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesus; CLARAMONTE, Jordi; EXPÓSITO, Marcelo (org). Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001. p. 427-445.

CANONGIA, Ligia. *Quase Cinema, Cinema de Artista no Brasil, 1970/80*. Rio de Janeiro: Funarte, Col. Arte Brasileira Contemporânea, Caderno de Textos 2, 1981.

DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azogue, 2006.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-tempo. Cinema 2*. Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro. Revisão: Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DEUTSCHE, Rosalyn. *A Arte de ser testemunha na esfera pública dos tempos de Guerra* [Texto da Palestra realizada em ocasião da Feira Arco de Madrid 2008]. Tradução: Jorge Menna Barreto. Concinitas 15, Rio de Janeiro, 2009, p. 175-183.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, Video, Godard*. Tradução: Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

_____. *Um “efeito cinema” na Arte Contemporânea*. In: COSTA da, Luiz Cláudio (org). dispositivos de registro na arte contemporânea. Rio de Janeiro: Capa Livraria/FAPERJ, 2009, p. 175-215.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

FELDMAN, Ilana. 'Santiago' sob suspeita. *Revista Trópico*. <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2907,1.shl>

_____. Na contramão do Confessional: O ensaísmo em Santiago, de João Moreira Salles, *Jogo de cena*, de Eduardo Coutinho, e *Pan-Cinema Permanente*, de Carlos Nader. In: MIGLIORIN, Cezar (org). *Ensaíos do Real*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010. [no prelo].

FOSTER, Hal. *Recodificaciones: hacia una noción de lo político en arte contemporáneo*. In: BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesus; CLARAMONTE, Jordi; Expósito, Marcelo (org). Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001. p. 95-124.

_____. *El artista como Etnógrafo*. In: El Retorno de lo Real. La vanguardia a finales de siglo. Trad: Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2001. p. 175-208.

GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. Tradução: Antonio de Padua Danesi; notas Miguel Marias, selecionadas e traduzidas por Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

GUÉRON, Rodrigo. *A imagem-tempo como potência política do cinema*. *Concinitas* ano 10, volume2, número 15, dezembro 2009, p. 143-152.

HUCHET, Stéphane. *Instalação, Alegoria e Discurso*. *Revista Tribas*, Campinas, 6, 1, p. 66-76, julho/ dezembro de 1977.

KWON, Miwon. "One place after another: notes on site specificity". *October* 80, spring 1997. p. 167-187.

LACLAU, Ernesto. MOUFFE, Chantal. *Hegemonía y Estrategia Socialista: Hacia una Radicalización de la democracia*. Madrid: Siglo XXI, 1987.

MAJARA, Sarat. *Perfidious Fidelity. The Intranslatability of the Other*. London: Kala Press/ INIVA, 1994.

NOWELL-SMITH, Geoffrey. *Eisenstein y el montaje*. In: GLENNY, Michael; TAYLOR, Richard. S. M. Eisenstein. *Hacia una teoría del montaje*. Volumen 1. Paidós Comunicación 115 Cine. 2001.

OHANIAN, Melik. *COSMOGRAMS*. São Paulo: Exo experimental org, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: Estética e política*. Tradução: Mônica Costa Neto. São Paulo: 34, 2005.

_____. *Sobre políticas estéticas*. Trad: Manuel Arranz. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona/MACBA, 2005.

_____. *El espectador emancipado*. Trad: Ariel Dilon. Revisão: Javier Bassas Vila. Pontevedra: Ellago, 2010.

ROSENSTONE, Robert. *História em Imagens. História em Palavras: reflexões sobre as possibilidades de se plasmar a história em imagens*. *O Olho da História*. *Revista de História Contemporânea*. Oficina Cinema-História 5. 1998 p. 105- 116.

ROSLER, Martha. *Imágenes públicas. La función política de la imagen*. Ed: Jesús Carrillo. Barcelona: Gustavo Gilli, 2007.

ROYOAU, Jean-Cristophe. *EL MOMENTO DE VOLVER A PARTIR: DESPUÉS DEL CINE, EL CINE DE LOS SUJETOS*. Brumaria. Prácticas Artísticas, Estéticas y Políticas/ Artistic, Aesthetic and Political Practices. <http://www.brumaria.net/erzio/publicacion/1/14.html>

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Tradução de Constança Egrejas. São Paulo: Senac, 2009.

SENRA, Stella. Interrogando o documentário brasileiro. *Sinopse*. Revista de Cinema, n. 10, ano IV, 2004. p. 89-96.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o Subalterno Falar?* Tradução de Sandra Regina Goular Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: EdUFMG, 2010.

TAVARES, Ana Maria. *Armadilhas para os sentidos: Uma experiência no Tempo-Espaço da Arte* (2000). Tese de Doutorado defendida na ECA/ USP.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3a edição. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. *O olhar e a voz. A narração multifocal do cinema e a cifra da História em 'São Bernardo'*. *Literatura e Sociedade*. Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo. (2): 126-138. 1997.

Sites consultados

GARBELOTTI, Raquel. *Revisitando um projeto político: formas relacionais, projetos discursivos e campo sociológico*. <<http://www.forumpermanente.org/rede/numero/numero-nove/revisitando-um-projeto-politico-por-raquel-garbelotti>> Acesso em 02/08/2011.

São Paulo S.A. #3 *Estética e Política* <http://www.sescsp.org.br/sesc/conferencias/subindex.cfm?Referencia=3562&ID=206&ParamEnd=6&autor=3806>

ROYOAU, Jean-Christophe. El momento de volver a partir: después del cine, el cine de los sujetos. Brumaria/Prácticas artísticas, estéticas y políticas. <<http://www.brumaria.net/erzio/publicacion/1/14.html>> Acesso: 30/07/2011.

Conferências

São Paulo S.A. #3 *Estética e Política*. Seminário Internacional *Estética e Política*. 17, 18 e 19 abril de 2005 no Sesc Belenzinho: Direção Catherine David e Organização: Exo. Síntese da Conferência de Catherine David. *Práticas Artísticas, práticas políticas?* <http://www.sescsp.org.br/sesc/conferencias/subindex.cfm?Referencia=3808&ParamEnd=5>

Síntese da Conferência de Jacques Rancière. *Política da Arte*.
<http://www.sescsp.org.br/sesc/conferencias/subindex.cfm?Referencia=3806&ParamEnd=5>

As tensões da fotografia: entre real e ficção

Palestrante: Prof. Dr. Philippe Dubois (Université Paris III)

Organização: Prof. Dr. Atílio Avancini & MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas. Departamento de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicações e Artes da USP.

Data: 01/09/2009 São Paulo/ SP

III Semana de Fotojornalismo

Palestras: Prof. Dr. Philippe Dubois (Université Paris III)

Tópicos:

1. Filme Comentado: *Notre Music* (CINUSP/ Paulo Emílio)

2. A fotografia como Documento e Monumento (Auditório FAU/USP)

Organização: JJunior ECA/ USP

Catálogos

a respeito de SITUAÇÕES REAIS. Co-edição/ Paço das Artes e Exo. Um projeto de Catharine David e Jean-Pierre Rehm. Catálogo da exposição realizada no Paço das Artes, São Paulo, abril de 2003.

FAROCKI, Harun. *Por uma politização do olhar*. Catálogo da Mostra de Filmes de Farocki. Cinemateca Brasileira e CINUSP Paulo Emílio. 17 de Setembro a 03 de Outubro de 2010.

Movimentos improváveis. O efeito cinema na arte contemporânea. Catálogo do Centro Cultural Banco do Brasil sobre exposição realizada de 19 de maio a 13 de julho de 2003. Curadoria Philippe Dubois. Rio de Janeiro, RJ, 2003.

OHANIAN, Melik. *COSMOGRAMS*. São Paulo: Exo experimental org, 2005.

AUDIÊNCIA
E REFLEXIVIDADE
PARA UMA
ESTÉTICA-POLÍTICA

(IN)AUDÍVEIS